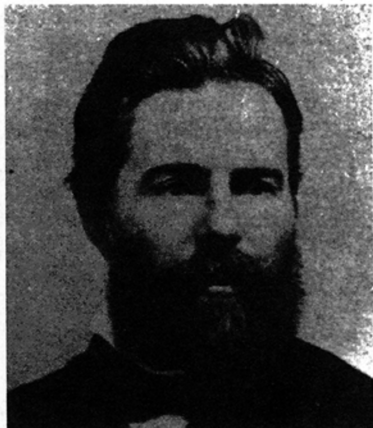
Schreibheft

15,– DM

Zeitschrift für Literatur 37

VOM LEICHENTUCH DES MEERES – HERMAN MELVILLE, DER SCHREIBER

Herman Melville: Journal einer Reise von New York nach London im Jahr 1849/50. Moby Dick, Das Weiß des Wals (Neuübersetzungen). Briefe an Nathaniel Hawthorne **Charles Olson:** Shakespeare, oder Moby-Dick wird entdeckt **Jean Pierre Lefebvre**: Die Arbeit des Wals. Red Moby &/or: Das Kapital



Herman Melville: Pierre. Norfolk und die Chola-Witwe. Maskeraden oder Vertrauen gegen Vertrauen

Wolfgang Tietze über Pierre Bartleby und die Totenbriefe des H.M., **Georges Perec** über Bartleby, **Paul Ingendaay** über Benito Cereno, **Olaf Hansen** über den Confidence Man

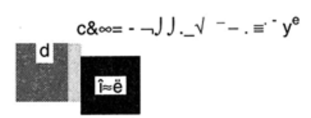
Herman Melville: Die Reise in den Nahen Osten **Nathaniel Hawthorne:** Melville in Liverpool und Chester **Charles Olson:** Christus

Herman Melville: Timoleon, 3 Gedichte

Manfred Schneider über Billy Budd

Wolfgang Tietze
Cupidos Copyist Pierre Bartleby
Die Totenbriefe des H. M.

The name remains and the nominal society,
and the ancient grounds...
...fully comprehended the meaning
...the lunatic is on the grass[1]



B ... B.—
It lies not far away from temple bar.

The paradise of bachelors or...— *Oh! he ain't Captain Bildad; no, and he ain't Captain Peleg;* he's Ahab, *boy; and Ahab of old, thou knowest, was a crowned king! (Moby Dick)*

Beginnen mit, nach dem Anfang; auf dem Weg zu Bartleby: *Astor:* den *Namen* vergessen, dann bleiben orbiculare *Stern*schuppen voll Wechselgeld —, oder singt Elvis 1957 *Love me tender*?, der 59er Zug von *North by North West* in den Tunnelschacht hinein, um mit Grants Hand Eva Marie Saint in sich hinein...? - Eins ist klar: Melville gehört in die Baalsche, die Babelsche und in die Bartlebysche Bibliothek, noch eins vielleicht: Nicht in den Spaltendruck von Zeitschriften, die keine Autographen, Selbstbuchstaben, drucken. Einzige Voraussetzung ist, daß man liest und akzeptiert, daß *Lektüre und Übersetzung einander analog* sind.[2]- Anfangen vielleicht mit jenem bis zum Überdruß zitierten *dollars damn me*-Brief an Hawthorne vom Frühjahr 1851, noch arbeitet Melville an *Moby Dick*, in dem er voraussieht und zurück (wohin?) - „it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot." Er kann. Alles zusammengenommen, nicht mehr aufgestanden vom Schreibpult, außer zu Spaziergängen im Blickfeld des Mount Greylock und zur Fütterung des Pferdes und der anderen Farmtiere und Mägen, in siebenundzwanzig Monaten schreibt er *Moby Dick* und *Pierre*, the other way. Das letzte Buch von *Pierre:* dieser einzig in den Spalt von Pierres Gesicht geführten Belichtung eines gemalten Doppelporträts - Antlitz und Maske in der Dublette des Aufschubs, in der sie auseinanderfallen können in die Schrift, in ein Buch -, führt den Titel *„A Walk: a Foreign Portrait: a Sail: and the End"*. Die Stadt ist New York, der Gang führt in eine Bildergalerie, Segelei aus der ärmlichen Wohnung, der Zuflucht „Zu den Aposteln" hinaus in die Zelle eines Gefängnisses; dort das Ende. Das Porträt in der Galerie ist ohne Namen, es trägt eine Nummer: „Nr. 99. Kopf eines Unbekannten, von unbekannter Hand." (P 437) Brief an den Verleger Bentley, Juli 1851, Pittsfield, „Arrowhead", seine Schreib-Farm mit dem Blick —

> *Ich* lasse gerade die restlichen Blätter meines neuen Werkes durch die *Druckerpresse* laufen; ich kann es Ihnen also in drei bis vier Wochen zugehen lassen - vielleicht dauert es auch ein bißchen länger. *Ich lasse es Ihnen durch das Bureau der Gesandtschaft zugehen* (Office of the Legation). Sie werden dann, wie ich annehme, nach dem *Empfang des Manuskripts* gleich *ans Drucken* gehen... (Hvh. v. mir)

Apostel und *Gesandte* - Melville hatte keine Druckerpresse im Haus. Es ist kein *Schritt,* oder ein Schritt von *Delly*, vom Manuskript zum Zeitschriften-Druck mit Fehlern. Brief an Verleger Bentley, New York, April 1852, *Postscript*:

> PS. Mir ist der Gedanke gekommen, daß es aus einer Reihe von Gründen (einer davon ist das rasche Nacheinander, in dem meine letzten Werke herausgekommen sind) ratsam erscheinen könnte, das *gegenwärtig* erscheinende Buch anonym oder unter einem angenommenen Namen, etwa: „von einem Bewohner von Vermont" (:- *„By a Vermonter"* say.) zu publizieren ... - ich äußere diese Idee nur im Hinblick *auf Ihren Vorteil als Verleger.* H.M.
>
> *or *„By Guy Winthorp"*
> (Hvh. dtsch. v. mir)

H.M.: Die Buchstaben, Autographen, das wird man sehen müssen, sind Fehler gegen den Namen. Das Bild Nr. 99 - „not stealing it, I hope," (p 77) - hängt gemeinsam mit dem Bild der „Cenci von Reni", das „jeder kennt", „recht hoch in einer oberen Reihe und genau sich gegenüber" (Reni und 99, natürlich, hängen sich gegenüber; P 439). Der wissenschaftliche Kommentar vermerkt hier in einer Fußnote zur deutschen Ausgabe:

> Das Porträt der Beatrice Cenci, das angeblich von Guido Reni kurz vor ihrer Hinrichtung gemalt wurde, befindet sich in der Sammlung des Palazzo Barberini (*im Katalog nicht aufgeführt!*) und ist z. B. im Rombuch von Julius R. Haarhaus auf Seite 188 (Abb. *161*) abgebildet. (P 495, Hvh. von mir)

Nach einer Rekapitulation der Cenci-Geschichte (ich verkürze: der Vater verführt die Töchter, ein Inzest also, die Familie läßt ihn ermorden, trotz einer Bittschrift an den Papst wird die ganze Familie, auch Beatrice, eingekerkert und zum Tode verurteilt 1599), erwähnt der Übersetzer und Kommentator Walter Weber Shellys Drama von 1819 und Hawthornes Verwendung des Motivs. Das Gemälde samt Vorgeschichte ist inzwischen dem wissenschaftlich eindeu-

tigen Zwielicht ausgesetzt, eine Fälschung zu sein:

> ...von dem die neuere Forschung nachgewiesen hat, daß es gar nicht von Guido Reni stammen kann. Auch bestehen keine sicheren Anhaltspunkte für das Verbrechen des Vaters. (ebd.)

Dann der Hinweis, daß das Volk noch heute den Todestag von Beatrice, den 11. September, mit Blumen zum Grab in Montorio begeht—mit dem unauffälligen Zusatz: *Selbst die Droschkenkutscher lassen jedes Jahr eine Seelenmesse für sie lesen.* „Transportieren die Kutschen auch Särge", fragt Pierre in der Stadt: Ich weiß nichts über den Prozeß der Übersetzung eines Buches, noch um das Verfassen von Anmerkungen, doch der Übersetzer befindet sich offensichtlich anderswo (vielleicht versteht man mich: in einem Buch, einem Brief von Herman Melville) - die Geschichte, die Fakten, Briefe, Romane, in was für eine Erzählung gerät man da hinein? Man kann nur versuchen, weiterzulesen im Kontext eines Lebens/Werkes, das alles einzuziehen scheint in die Katakomben der Allegorien der Schrift.[3] Man kann, hilflos einem Schreckbild (Terror stone) ausgeliefert, das vertigierte, das bei M. alles umfassende Vexier-Spiel zunächst nur andeuten: es gibt ein Porträt von Pierres Vater, das, von einem bekannten Maler und gut bezahlt, im Herrenhaus der nun verwitweten Mutter hängt - dann ein anderes, ein *Sesselporträt*, von einem Unbekannten der Familie. Gemalt mit dem Ausdruck der Zeit, in der der Vater - auch dies gehört, die Fakten sprechen es gleich aus, zu den unbeweisbaren *ambiguities*, die *Pierre* im Untertitel führt - ein uneheliches Kind zeugte.[4] Beide Porträts, das bekannte und das unbekannte, leiten die geheime Bewegung ein, die Pierre das Haus verlassen läßt und vom Land mit dem Ausblick auf die Berge in die Stadt führt, wo er zu früh „ein reifes Werk wagt", „Kunde von der Sattelwiese" (saddle meadows, seiner Herkunft) erhält und auf „Plinlimmon" trifft (so die Überschriften des 21. Buches). Man sollte *mit Melville* den Klang des Nachnamens im Ohr haben, „Glendinning", und die Vornamen: *P*ierre und *P*lotinus. Pierre schreibt (sitzend auf dem Esel, dem *easel*... - Lucys Apostel-easel, mit dem sie einzieht ins Haus, aber immer schon da war: engl. easel ist auch „Staffelei" - ... sein gepinseltes Sesselporträt) im Haus „Zu den Aposteln". Außer ihm, in den Zimmern, sind zur Zeit der Hinrichtung seine ehemalige Verlobte, *Lucie Tartan*, der weiße Engel, den er verließ auf der Suche nach dem schwarzen, der angeblich existenten und nun gefundenen Schwester *ohne Bild*, mit Namen *Isabel.* Diese hat er geheiratet, zum Schein, eine Scheinheirat, vollzogen in der Stadt. Ein Inzest, Inzest eines Vaters mit einer anderen, derselben Mutter. Pierre nannte seine Mutter „Schwester", seine Mutter ihn „Bruder", der „Roman" beginnt an der *Schwelle*, am Morgen, der immer wiederholt, wiedergeholt wird das ganze Buch hindurch ... das Hinuntergehen zum Frühstück, die Gespräche, das Sprechen bis in das „Winterbuch" des Endes hinein. (P 369) Man muß nichts mehr sagen, man muß alles sagen, alles auf einmal, in 27 Monaten zu früh - die Frau Melvilles hat das Gedicht *Clarel. A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* als einen *Incubus* bezeichnet. Dann die geheime Widmung, an Hawthorne, über *Moby Dick*, am 29.6.1851, sie verschweigt durch drei Auslassungszeichen den Incubus... „Auf den Rest müssen Sie selbst kommen." „Und dies des Buches geheimes Motto: 'Ego non baptiso te in nomine...'" *Wovon sprechen Melvilles Briefe?* Er ist im Heiligen Krieg. Moby Dick ist „physiognomisch eine Sphinx", sein Gehirn „dieser geometrische Kreis, den man nicht durchkreuzen (square) kann", die „gedrehte Bildsäule" vor dem Mord oder dem Opfertod. (P 421) Moby Dick wird getauft unter Anrufung des Apostels, die Frage ist gleichzeitig lastender Fluch: „Heiliger Domnik? Seit wann werden die Wale getauft? Wer ist Moby Dick?" (MD 326)—ancient ground in nomine.[5]

Melville ist besessen, sein Augenlicht wird schwach, er ist krank, nervös, mißhandelt seine Familie (in Charles Olsons Buch *Nennt mich Ismael* nachzulesen), er lacht in das Gesicht der papiernen Dunkelheit, das den Einen zweiteilt in invertierte Götter und Teufel. Die Frau in Pierre, die das Findelkind Isabel aufnahm, selbst Mutter eines unehelichen Kindes, sie ist nicht, sie ist Pierres Schwester, er nimmt sie mit in die Stadt. „Morde werden von Rasenden begangen", die „grimmigsten Mordgedanken" von „Verzweifelten". (P 420) Pierre stellt die *Frage* auf der Schwelle, die entscheidende, an Isabels Ziehmutter *Delly Ulver*, es ist die Frage an ein Orakel, dem Tod zu entgehen, der in der Entscheidung Isabel oder Lucy selbst liegt:

> „Bleib!" schrie Pierre und packte sie an der Schulter. „Wenn sie beide zugleich aus entgegengesetzten Zimmern nach Ihnen riefen, weil beide in Ohnmacht gefallen wären, welcher Tür würden Sie zuerst zueilen?" (P 401)

Sie weist auf Isabels Tür, doch Pierre treibt sie weiter und fragt nach dem Befinden seiner (Schein-) Frau. Statt einer Antwort auf die „seltsame Betonung auf dem Zauberworte 'Frau'" (wo-men) bricht sie in Tränen aus und spricht die „Grausamkeit der Frage" an. Pierre geht hinaus, den Einzug von Lucy mit ihrem Esel ins Apostelhaus vorzubereiten, und Delly dreht sich in durch Angst verhinderter Anbetung des göttlichen Gesichts in der epileptischen Hysterie einer vom Incubus Besessenen, bevor sie für Pierre um Erbarmen beten kann:

> Als die Tür hinter ihm zuging, fiel Delly auf ihre Knie. Sie hob ihr Antlitz zur Decke, ließ es aber wieder sinken, als werde es tyrannisch von Angst niedergehalten. Sie beugte sich tief vornüber, bis ihre Gestalt sich zitternd am Boden krümmte. (P 402)

Doch die Kirche ist zum Büro, Büro von Gesandten, von Rechtsgelehrten umgebaut. (P 332) Der Gottesacker wird zum Pflaster, wie gelangt man zurück nach „saddle earth"? - Das Problem, Melville zu lesen, besteht darin, daß die Metapher sich bewegt, sich dreht und nicht aufhört, sich zu bewegen durch die Buchstaben. Sie will den metonymischen Effekt der Aufeinanderfolge von Buchstaben und Bildern löschen, das heißt, trotz größter Ausdehnung einen

Zeitstillstand erzwingen, in dem ein Name gelesen werden kann. Dieser Name ist unbekannt, er hält den bekannten in der Schwebe. Die Taufe von Walen, der *französische* Name des Amerikaners, der hebräische des Findelkindes... Melville kämpft, wie die Kabbalisten, um den Namen Gottes (Jahwe, Job - beim Propheten Hiob liest er vom Leviathan), dessen *nicht/buchstäbliche* Entzifferung die Aufgabe der Entzifferung der Welt ist. (vgl. Gershom Scholem, *Die mystische Gestalt der Gottheit)* Er interpretiert verrückt, entwendet alles, was er liest, will alles zurückwenden auf die eigene Schrift. Ein Kriegsheld, der als weltlichen Ahnen (Großvater) einen General im Indianerkampf hat. Zurück vor den Vater. Vor Zeus, vor Christus zurück, mit ihnen und einem unbekannten König. „Denn Pierre ist ebenfalls ein Kämpfer, das Leben sein Feldzug und drei grimmige Bundesgenossen seine Feinde: Weh, Schmach und Mangel." (P 338) Das Buch *Pierre*, das, welches er schreibt und das schon geschrieben ist, hat zum Helden (Menschen) den Mann Vivia (!), zum Helden (Titan) den Enceladus, Sohn der Gäa und des Uranos, der sich nach dem Sturz des Kronos auf den Willen der Mutter hin gegen Zeus, den neuen Weltherrscher auflehnt und mit ausgerissenen Bergen den Olymp angreift. Und den amerikanischen Enceladus, gegenwärtig kristallisierter Lichtpunkt der Literatur ohne Zwischenschritt von irgendwem - wenn nicht allen, Dingen, Menschen, Büchern, Zeiten. Schon am Anfang, vor Beginn:

> The monarchial world very generally imagines, that in demagoguical America the sacred Past has no fixed statues erected to it, but all things irrevantly seethe and boil in the vulgar caldron of an everlasting crystalizing Present. (p 8)

Ab *Moby Dick* ist jedes seiner Bücher eine Kreuzigung, eine Hinrichtung, er liest, eingeschlossen - den Tod Gottes, wenn er vor die Sintflut zurück will. Die Erschaffung der Welt, das zu früh geschriebene Werk, das sich nicht mehr abschließen kann, weil es das Leben Melvilles aufgenommen hat, gehen einher mit ihrer Zerstörung. Melville schreibt vom Tod, vom Tod des lebendigen Gottes in der Schrift her, seine Schrift ist ein Grab. Er findet das Urbild in der Leere einer riesigen Grabkammer, in der es sich zusammenzieht zu jenem (pharaonischen, Königs-) Stein, mit dem *Kain den Abel* erschlug. (P 288) Am 16. August 1850 schreibt er an Duyckinck, der ihm später zu den in Folgen bei *Putnams* und *Harpers* veröffentlichten „Stories" verhelfen wird - er weiß, daß der ihn nicht versteht:

> Die 'Literary World' habe ich erhalten. Den Umständen entsprechend ist der Druck diesmal fehlerfreier, als ich erwartet hatte; aber zwei häßliche Irrtümer sind stehengeblieben. Indes, ich glaube, niemand wird sie bemerken außer dem Autor. (However, no one sees them, I suppose, but myself.-)

Weiter oben:

> Ich schreibe Ihnen diese Zeilen von der Dachstube aus (garretway), sitze in der Fensternische, von der man eine so feine Aussicht auf den Sattelberg hat - mein Schreibtisch ist ein einzigartiges Möbel (odd one) (...) Mein lieber Herr, was haben Sie dort draußen zwischen Ziegel- und Kieselsteinen und Geröll verloren?

Er weiß, was er tut, und er weiß es nicht, er will es nicht wissen. Das Sinnlose an allen Melville-Interpretationen und Einordnungen liegt hier: Alles, was man über ihn sagen kann, hat er schon gesagt. Er weiß, daß er in einem geschichtslosen Land die Literatur erschafft. Er weiß, daß man solche Überhebung nicht aussprechen kann, daß man nur maskiert sprechen kann, in Worten, anderen Büchern, in Mythen, in der Ironie, dem Sarkasmus, dem Lachen, die seine Feinde wie Verehrer zu den verstiegensten Behauptungen verführen werden. „Jung-Amerika in der Literatur" heißt *Pierres* 27. Buch; Isabel, das Findelkind, stammt, sie weiß nicht mehr, sie ahnt es, aus einem Land jenseits des Ozeans, *Frankreich* vielleicht. Es ist alles gesagt, Pierre wird unbekannt bleiben. Shakespeare und Dante tauchen als die massivsten Berge auf, kannibalisch angeeignete Zitate, wie bei Montaigne die Bücher durch den Magen verdaut werden zur Selbsterschaffung, auch im Geheimen, Verschwiegenen - *Cenci*, den Vor-Namen *Beatrice* verschweigt er. Reisen, Italien, England, Frankreich. Er macht Hamlet zum ägyptischen Memnon, er macht Montaignes Namen zum Adjektiv und Verb der Bewegung, alles gleichzeitig im Meer, im Acker die Furche ohne Ende: *montaignized*—weil sie sterblich waren und leben: „And the English Tragedy is but Egyptian Memnon, Montaignized and modernized; for being but a mortal man Shakespeare had his fathers too." (p 135) Mörtel - was heißt das auf englisch?

Es gibt Kritiken und Bücher zu sämtlichen Einflüssen bei Melville, die entlegensten Quellen wurden herangezogen, jedes Detail, jede Figur scheint beleuchtet; Bücher auch über die Krise der Allegorie bei Melville - Charles H. Cook schreibt über „Ahab's intolerable allegory":

> Possibly in the example of Ahab there lies a warning, *unintentional* on Melville's part, for those ingenious critics who try to impose contrived allegorical systems on 'Moby Dick', who dart their Freudian or Swedenborgian harpoons at the great white whale. (Cook 1974, 300, Hvh. v. mir)

Man meinte, wenn man nicht sagen wollte, alles sei Melville, in Moby Dick, Pierre, Bartleby, etc. Porträts von Christus über Judas bis Emerson, Thoreau, Hawthorne, Coleridge, von Schizophrenen, Autisten und Revolutionären zu erkennen...[6] intentional/unintentional, wieso *unintentional*, es steht in den Büchern, abseits, etwas vom Weg: wie das Wort *prefer:* „unvoluntarily rolled from his tongue", seine Wirkung entfaltet. (b 28) Alles scheint in dieses große schwarze Loch, den Drehspiegel zu fallen, in dem er sich aufhält, oder in die Sphinx, von der er gerichtet wird. Dieses Loch ist die Abwesenheit Melvilles in seiner Schrift, er überläßt sich im Erzeugen der Bibel, einer neuen *Divina Commedia*, der Schrift eines Unbekannten, die keinen Namen trägt und einen tragen *muß*. Der der Name eines Vaters, eines Königs sein

muß, ein Spielstein, ein Buchstabe, ein Stein im Bruch, ein umbrochener Druckstein, der in den Zeichen, der Abwesenheit seines Körpers atmen muß. Den ägyptischen König aus der Pyramide herausschälen. (P 356) Jeder Stein, jeder Buchstabe auf dem Weg zum pyramidalen, zum kristallinen Grabstein, in dem die Belebung der Zeit einsetzt mit dem Totschlag. Weiter im Brief an Duyckinck:

> Wollen Sie Mörtel anrühren? (...) Das wäre ein drolliger Anblick, ein Mann wie Sie mit einem Federhalter hinter dem Ohr und einem Mörteltrog auf der Schulter. Ich habe eine schreckliche Vorstellung, daß Sie sich in diesem Moment im *Rathaus* (City Hall) herumtreiben und sich um den Auftrag bemühen, den Broadway zwischen Clinton Place und Union Square zu pflastern. Um Himmels willen, meiden Sie doch diese Gesellschaft und geben Sie das Mörtelgeschäft auf (-give up mortar forever.-). Eines ist sicher, Mörtel hatte, chemisch gesehen, etwas mit dem Sündenfall zu tun; mit einem Ziegelstein oder einem Pflasterstein hat ja Kain den Abel getötet. Trinken Sie morgens Kalkwasser als Magenmittel?

Und in *Pierre:*

> Weil Backstein und Mörtel tiefere Geheimnisse bergen als Wald und Hügel, liebe Isabel. Doch da sind wir wieder an einer Biegung. Wenn ich mich nicht irre, werden wir nach zwei weiteren vor der Türe sein. (P 289)

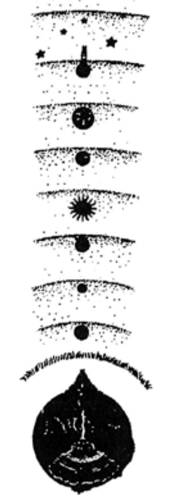
Die drei Türen, angehalten, arre(s)tiert in die Zelle der Dreifaltigkeit. Diese einzige Aufrichtung einer Insel, eines Atolls oder Riffs, eines Berges im Meer eines Gehirns (Pico heißt der Meeres-Vulkan in *Pierre;* peak die Spitze); in diesen Nervenzellen breitet sich sein *Name* zu allen Zeiten der Geschichte... „Such then, at large, is the paradise of bachelors". (par 189) Moby Dick, das wandernde Grab, ist ein sich bewegender Stein. Der vierte, der die drei aufnimmt, das aber, das *sed.* Er hat die Größe des *Sattelbergs* und die des *Ziegelsteins.* Alles zugleich, will er mit der Vier, dem g oder dem d (wir kommen darauf) vor den Anfang zurück. In einem Brief stellt Melville fest, daß er Ihn immer noch mit Unterwürfigkeit anredet, dem *D.* Er ist von der Krise Melvilles nicht zu trennen; in dem Maße, wie seine Augen erblinden, schreibt er nur noch Großbuchstaben. Was er nicht mehr hindern kann, ist ein - im doppelten Wortsinn - gezeichnetes Gesicht der Zeit, das heißt eine verräumlichte Zeit, die weder ihren Raum noch ihre Zeit besitzt, die Unmöglichkeit eines zeitgleichen Seins von Bild und Nichtbild, Ur- und Abbild, Klein- und Großbuchstaben, Körper und Grab—das Buch wird ein Lebensopfer. Die Selbsterschaffung führt Pierre über die Auszehrung seines Körpers und den Tod von Mutter, Schwester und Geliebter, die er nicht hindern kann, seit er das „gestohlene Bild" des Vaters mit dem „Ausdruck" der Armut (des vollzogenen Inzests mit der Schwester, der anderen, unehelichen Mutter), die sein Reichtum ist und zu Mangel, Weh und Schmerz wird, per *„Privatboten"* kommen ließ. (P 96ff) The other way - ein Halsrätsel mit dem Messer an der Kehle ist das „riesige großgemusterte Tuch", schwarz/weiß, das der Vater auf dem Bild trägt. (P 105)

Nr. 99 gegen die Cenci. *Beatrice* geht mit Dante durch 9 Höllen- und 9 Himmelskreise. Theweleit (*Orpheus* ~~*und*~~ *Eurydike* vor dem *Buch der Könige*) hat Dantes erstem Buch, der *Vita Nuova* nachgespürt, wie Dante schildert, wie er sie zum ersten Mal traf, mit 9 Jahren - Beatrice wird zur Funktion seiner Autorschaft. Er läßt sie hinter sich und geht mit Virgil, eingeschlafen, in die Vision der *Divina Commedia,* vorbei an den Prüfungen der Apostel bis zum neunten, dem *Kristall*himmel oder primo mobile, wo beide zu innerem Licht, polygonalem Lichtpunkt umgebildet einen Lichtpunkt erblicken. Melvilles Augenlicht wird schwächer. Isabel warnt ihn, doch er muß sie wegschicken:

> „Du darfst Deine Augen nicht im Zwielicht überanstrengen." „Wir wollen ja dann *sehen",* meinte Pierre in einem unbeachteten Versuch zu einem recht traurigen Wortspiel. (P 377)

Pierre Melville schreibt, eingesperrt in die weit geöffnete Zelle seines zwielichtigen Zimmers, alles auf einmal in drei Jahren (inkl. der ersten in *Putnams* veröffentlichten Erzählung, *Bartleby*), einem Augenblick, das Auge (eye) gegen Gott:

> „Ich werde der Welt ein neues Evangelium verkünden und ihr tiefere Geheimnisse offenbaren, als in der Apokalypse stehen! - Ich will es niederschreiben, will es schreiben!" und dieses: „Daß ein Nichts ein anderes Nichts quält; denn auch ich bin ein Nichts. Alles ist ein Traum. Wir träumen, daß wir träumen, wir träumten." (P 342) *„So will es das Gesetz."*

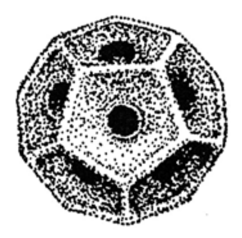


Dreimal, die angehaltene Drehung des Traums. Er entwendet dem Nichts das Wissen um ein Nichtwissen, schon das ist zuviel, es errichtet ein Wissen. Er weiß, daß seine Apocalypse ein neues *Alpha und ein neues Omega* schreibt (daher karikiert er Pierre und die Apostel als die vom „Omega-Orden"). Das Anhalten der Endlosschleife, in der sich der Traum dreht, in der sich das Leben dreht, errichtet im Augenblick, an der Grenze, den Stein des Übertritts, den Tod. Nach der christlichen Lehre ist er drei-faltig. Melville geht weiter zurück. Orpheus, der sich nach Eurydike umblickt - in der Zeit der *anhaltenden Bewegung* ist sie versteinert, geraubt: vertraut man nicht dem vorweg, sich nicht umwendenden Kopf (Orpheus beachtet das Orakel-

* Dantes Kosmos in der *Divina Comedia.* Von unten: Erde, Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn, die Fixsterne. Die drei gleich großen Kreise sind die göttliche Dreiheit. (Grafik K. Mijazakij)

verbot: Du sollst nicht zurückblicken), der das so im Dunkeln gehaltene, geraubte Wissen in den Ton einer Leier verwandelt. Es ist die Zeit der Kopie, des Doubles, das sich in der Differenz der Geschlechter, auf dem notwendig arretierten Weg ihrer Wiedervereinigung einstellt. Nur der lebende Stein erinnert an diese Gefahr.

Der Name Pierre Glendinnings ist verriegelt wie ein Schloß, er fällt der Unbekannten (Isabel) zu in dem *Haus der Erzählung* ihrer unbekannten Herkunft. Sie erzählt... „Jetzt hatte ich den Schlüssel in der Hand, mein Bruder." (P 194)



Polyedrische Pollen der Gypsophila elegans (Gipskraut)

Die eingeschlossene Sonne

It lies not far away from temple bar. Kommen wir zum Wesentlichen, zum Nebensächlichsten. Man könnte aufhören zu schreiben, man könnte schweigen, man könnte, da man auch über Bartlebys „Ich möchte lieber nicht" („I prefer not to...") und dessen Totenbriefe schreiben sollte, aufhören zu sprechen über Luftgebilde.

> Einige redeten vor einer Wand; andere sprachen zur Luft; manche zischten die Luft aus; wieder andere streckten der Luft die Zunge heraus. Manche gebärdeten sich, als lägen sie im Ringkampf mit der Luft, fielen aus den Armen der Luft und schnappten nach Luft infolge der unsichtbaren Umarmung. (...) Nie ist dieses Wort über meine Lippen gekommen, und selbst jetzt fliehe ich davor, wenn ich es höre. Wenn ich es in einem Buch antreffe, fliehe ich vor dem Buch. (P 155)

Das Wort ist ein Haus, das zweite oder *dritte*, das zweite, das vierte—das erste? Ein dunkles Haus in einem quadratischen Punkt auf einer runden Lichtung, kein Name, kein Blatt, kein Buch „fand sich in dem Hause" (P 147) - *eye*, das erste vor dem Schnitt, will die Erzählung sein. *Eine Memnon-Säule*, ein singendes Rohr nach außen und innen, nicht zwei wie die überlieferten Sesselporträts der Sphinx, die Türhüter vor dem Eingang in die Pyramide, in das Gesetz. Sie spricht nicht, sie schweigt oder singt, die Klage der Aurora in der Morgenröte.[7]

Ein Buch neueren Datums (1989) trägt den Titel *The silence of Bartleby;* es nimmt sich zurück und holt aus über 200 Seiten, um über die „Bartleby-industry" zu reden, die endlosen Versuche, aus dieser *Figur*, dieser wirklichen Krise oder dem Höhepunkt von Melvilles Allegorie, etwas herauszupressen. Wahre Vorgeschichten, Quellen, Vergleiche zu erschließen. Der einzige Grund, den man noch zum Schreiben über Melville haben kann ist, diese und andere Industrien samt der Wissenschaft, die aus ihm ihr vertrocknetes Lehrgeld zieht, zum Schweigen zu bringen und damit sich selbst. Zu zeigen, daß der - über den Ozean nach Neu-Amerika - mit dem Boot getragene Hamlet-Memnon-Mythos und die Kraft des zerstörerischen Anfangs, die er hervorgebracht hat, noch in der Selbstzerstörung wirken. In der (amerikanischen) Moderne und der Bestimmung einer Sprache des Seins im Moment der Errichtung eines Autoren-Werks, verbunden mit dem Automiekonzept des aufgeklärten Subjekts, unterbrechen sie sich sofort (Foucault hat es an Hölderlin gezeigt): Indem die Sprache von der verinnerlichten Selbsterkenntnis des gnothi seauton (Inschrift des delphischen Orakels: Erkenne Dich selbst) auf den Gott weist, der außen bleibt. Die Schrift geht vor, sie verrückt die Uhr bis an die Grenze der Zeit, ihre Inschrift ist das Alter selbst. Melville, seine Familie bemerkte es und einige Interpreten schlossen sich ihr an, wurde auf einmal alt, mit 33 Jahren. Er übergibt sich der Sprache, d.h. dem die Einheit tötenden Stein, den er nur singend halten kann, wenn er *sich* tötet, sich als den Mörder der Frauen, nicht/auch der, der sie singen

ließ. „'Die dunkle Ader ist geplatzt, und da liegt das Wrack der Sintflut - gestrandet!'" (P 452) Jener Stein aus Brüchen - des Greylock und von ägyptischen Sklaven behauen - mit dieser Ader aus Blut und der unentzifferbaren Inschrift *S. ye W.* Der behauen *und* ein Findling ist, der vielleicht von Salomo stammt, den er sich zum Grabstein wünscht und „in seiner blühenden Phantasie" Memnon-Stein *tauft.* (P 168ff) Buch Heiliger Wahrheit, nun grelles schwarzweiß, eine „Marmorsäule mit dunkler Ader". (P 139) Zwischendurch die Zerstörung des Berges und seine versteckte Wiederaufrichtung im Brief des Verlegers an Pierre - er will „die Bibliotheksausgabe" vorbereiten, ein „Tuchmuster", eine „Lederprobe" zuschicken, er schickt einen „Fahnenabzug" (inclosed block - sheet) des Titels - gesampelt, „sample of a cloth - title for the works of Glendinning". (p 247) Umbrochen in die geschäftige Leerhülle der Goldprägung, bewahrt nur das *wörtliche* Lesen der Werktitel und des *Druckbilds* des Titels (in der deutschen Übersetzung zunächst vergessen) eine auf der Spitze (Pico) *balancierende Pyramide,* deren *Spitzenstein,* ein *etc.,* in die Unendlichkeit führt.

Am Ende von Pierres drei Selbstmorden (P, L, I) „atmet" nur/noch, immer schon „die Wand". (453) „grave" ist im Englischen: *„Kiesel*sand" (-strand, ...Steinbruch), gewichtig (argument.), Grab, und (en-) graved: eingeschrieben in Stein. Dieses einzige Ziel, sein Grab vorwegzunehmen, um den Gesichts-, den Schrift- und den Geschichtsraum zu weiten. - Als er Isabel trifft, wird sie zu elektromagnetischer ImMaterie, die Stirn eine „elektromagnetische Platte", der Körper eine „Voltasche Säule". (P 192) Sie *dient* ihm als Übertritt, verflüssigter Kristallstein - obwohl, weil er sie findet, weil sie Einem, der Vater, Mutter, Bruder und Schwester zugleich ist, dient, stirbt sie, das Stundenglas in der Hand, diese „unresponsable hand". Schon ganz zu Anfang des Textes steht seine Bestimmung: „These Time crushed in the egg." (p 8) Orpheus stahl Eurydike, Pluto Proserpina (P 78), Cupido-Eros Zeus den Honig in einem unbewachten Moment, und er wurde mit selbststechenden Bienen und Pfeilen gestraft aus den Höhlen des Olymp gejagt. Brief an Hawthorne, April 1851:

> Hier geht es um das *Sein* (But it is this *Being* of the matter); da liegt die Schlinge, mit der wir uns erhängen können. Sobald wir sagen *Ich,* ein *Gott,* eine *Natur,* springen wir von unserm Schemel herunter und hängen am Balken (beam, also auch: Strahl). Ja, das Wort ist der Henker. (...) Das ist die große Wahrheit in Nathaniel Hawthorne. Und donnert es auch, er sagt: NEIN. (...) alle Menschen, die *Ja* sagen, lügen.

Mit dem Cogito, dem „Nein des Europäers" und dem „Ego im Gepäck" eines Descartesschen Wirbels also (Brief o. und P 334) - das Nein ein vornietzscheanisches Ja, die Wirbel, *vortices* sind dieser Schmutz und Staub, aus denen Descartes die Planetenbewegungen aufklärte.

Gemeinsam mit Kants Kategorien dies in den „Magen" hinein (ebd. - auch den Magen des Wals), den Brei - seethe and boil in the vulgar - gerührt, überschreitet Melville die Grenze seines Körpers nach innen und außen, im Allkörper einer absoluten Schriftallegorisierung tötet er den Der Frau, um sich als Ein Geschlecht zu erschaffen und seinen Namen zu reinigen. Mit Gott dem Vater muß er *Den Buchstaben* töten, will er die väterliche Schrift in Bewegung halten. Er tötet Ihn, als den anderen, mit dem eigenen Stein, einem Buchstabenrundziegel. Das Sesselporträt liegt in Pierres Schreibtisch, der prophetische Finger, ein Schlangennest und Geld. (P 247 f) Melville verdient nichts mit dem Schreiben, *Moby Dick* ist ein mäßiger Erfolg, *Pierre* eine Katastrophe, *the other way.* Doch er ist ein Falschmünzer. Das riesige Tuch auf dem anderen Porträt des Vaters (dem Amateurporträt) ist seine Spielfläche. Der Pfarrer des Herrenhauses, der vor *jeder* Frage flieht, trägt es, es ist sein weißes Mundtuch, er hält es vor den Mund, hält ihn zu, darunter wird sein Porträt, eine Kamee mit durchstrichener Taube (Taube und Schlange) sichtbar. (P 132) Es *muß* zufällig an Isabel geraten. Ein Findling irgendwo im Text. Der unbekannte Vater *verliert es,* sie hebt es auf, entdeckt eine verblichene Schrift, die ihr erstmals „Buchstaben kennen und lesen zu lernen" gibt, um „selbständig den Sinn" zu entziffern. Schon *vorher* weiß sie, daß es ein Name ist:

> Ich faltete (... I folded) es so zusammen, daß der Name in seinem Herzen unsichtbar begraben lag. Und so war es, wie wenn man ein Buch öffnet und manche leere Seite umwendet. (P 186)

Die leere Seite des Namens öffnen. Das riesige Tuch ist also das Buch, die Textur, lange bevor Freuds blühende Phantasie einen der wenigen Beiträge der Frau zur Kulturgeschichte die des „Flechtens und Webens" nannte. (SA 1, 562) Wir nähern uns den Falschmünzern, den Dunkelmännern und Dublierern, der hohlen Hand, darin ein Phallus, eine Feder, ein Messer oder eine Nadel. Der Erzähler spricht vom Zwielicht der Macht, der Handfläche, der ausgebreiteten (Tuch), und dem Finger Gottes:

> Dabei ist es nicht nur der Finger, sondern die ganze ausgebreitete Hand Gottes; denn *deutet* die Heilige Schrift nicht *an,* daß 'Er uns alle in der Höhlung seiner Hand hält'? Einer Höhlung, in der Tat! (P 177)

Die Übersetzung ist hier ungenau, d. h. sie erfaßt den Doppelsinn nicht, wie kann es anders sein: sie übersetzt „Scripture intimate" mit „Heilige Schrift deutet an".- *Scripture intimate* sucht aber jene Form der privacy, in der sich Bartleby aufhält: In der Tat, innerhalb der Tat die Leere einer Höhlung, ausgefüllt durch einen Platz (square - Melville eröffnete die Buchausgabe seiner Erzählungen mit *The Piazza*) von Pflaster, *Ziegel* oder *Grün.* In Bartlebys Blick ist die Wand eine *square cistern.* Jesaja XL, 12:

> Wer hat die Wasser mit der hohlen Hand gemessen und die Himmel mit der Spanne abgegrenzt? Wer hat ins Hohlmaß gefaßt den Staub der Erde, wer die Berge gewogen mit der Schnellwaage und die Hügel mit den Waagschalen?

Melville, in nomine, muß sich töten, weil er mit der Reise zwischen Meer und Land die *Sprache* des

Gottes als die seiner Gegner und die des Grabes fand. Ein Maß für das Maßlose. Hatte er das Maß? Er besaß, ließ es los, besaß es wieder. Es besaß ihn. Gegen „Rudel gemeiner Romane" und den Bruch der Zeit schrieb er an (P 180), indem er den Tempel im Steinbruch baute, „Staatsgefangener der Literatur" (424) mit dem Begehren (Cupido), eine Leere auszufüllen, als Sohn eines ältesten Königs, Hamlet-Memnon in der Autorschaft vor sie zurück. Kopie also der Heiligen Schrift, vor Ihr, nicht mehr und nicht weniger. Weniger und mehr, weil er in den Paradoxien der Schrift gegen Gott und Teufel kämpfte und gegen sein erbärmliches Leben und gegen das Geld, den falschen Fuß, die falsche, die in der Aufrichtung versiegte, erschlagende Bewegung des Flusses. *Die Dublone am Mast Ahabs.* An *Stelle* des verteufelten (damn) wertlosen Geldes setzte er gegen den Lebens-, Zeit- und Geschichtsverlust in den geschäftigen Straßen der Städte, den Steinwüsten der Häuser und den Bleiwüsten der Zeit(-ungen) den *absoluten Tausch* wieder ein: Leben gegen Tod, um es zu gewinnen. Die Aus- und Abscheidung des Gutes, seine Abgrenzung im Besitz ist grundloser Grund des ersten Totschlags. Diese Bewegung leitet ebenfalls die Abscheidung des Buchstabens vom Laut. (Grund für Rousseau und Herder, den Ursprung der Sprache im Gesang zu suchen.) Gegen *diese* Abscheidungen also die unleserliche Schrift, der Gesang, das andre Geld, das andere Grab in *derselben* Gestalt. Anstelle der Pyramide die Pyramide. Zwei, nein drei Bedeutungen, um einzuhalten, unendliche, um fortzufahren. In den Bleistiftmarkierungen der Shakespeareausgabe von Melville, nach dem *...sed* in nomine Diaboli, steht „madness is *undefinable.*" (Olson 1979, 55; Hvh. v. mir) Der Übersetzer liest „nicht definierbar" - nicht zu übersetzen, er übersetzt nicht; man sollte lesen „unbeendbar". Als Pierre mit Isabel in die Stadt zum Broadway kommt, mit der Postkutsche, die auch Briefe ausfährt...

> Die Postkutsche hatte Verspätung.
> Die Landstraße führte mit ungewöhnlich breiter, gewundener Fahrbahn, einer wichtigen Durchfahrtstraße für die ärmere Bevölkerung, in die Großstadt. Der Mond schien nicht, und nur wenige Sterne standen am Himmel. Es war die Stunde der Dämmerung, wenn die Läden schließen und fast jeder Wanderer, der durch das ungleichmäßige aus Schaufenstern strömende Licht schreitet, verrät, daß er nicht weg, sondern nach Hause strebt. Obwohl die Fahrbahn gewunden war, behinderte doch keine ihrer Kurven den weiten, eindrucksvollen Fernblick. Als der Wagen die Kuppe des langen, sanften Abhangs erklommen hatte, der jenseits zum dunklen Herzen der Stadt hinunterglitt, und sich die flimmernde Zeile zweier endloser, paralleler Lampenreihen auftat, Lampen, die weniger dazu dienten, die allgemeine Dunkelheit zu zerstreuen als einen undeutlichen Pfad in eine noch tiefere Finsternis dahinter zu weisen; an diesem Punkte war es, als ob die mächtige, dreieckige Stadt einen Augenblick lang trübe und kleinmütig sich dem Auge besiegt preisgebe. (P 287)

Die Postkutsche oder, im Original: „THE STAGE WAS BELATED." (p 229) Stage heißt neben Kutsche auch Bühne, oder Szene. Verspätet sind H.M. die Szenen der Schrift, aber rechtzeitig, um zu bemerken, daß man schon immer dort war, im primo mobile: am Ende das *Als ob* eines im Rückführen des Schnitts, seiner Tilgung und Schließung besiegten Auges, der Berg, die Pyramide. Es wird die Hö/hl/le (*the tartarus*) der Frauen, Mädchen (*maids*) werden, in der ein Finger mißt. Im *Paradise of bachelors* kann man, im Original besser, lesen, daß und wie der Tempelbezirk in der modernen Stadt liegt, eine Tempelstadt nur kurz abseits der Hauptstraße, die Vertauschung, in der sich Fleet Street durch Blood Street ersetzt:

> Sick with the din and soiled with the mud of Fleet street—where the Benedick tradesmen are hurrying by, with ledger-lines ruled along their brows, thinking about rise of bread and fall of babies, you adroitly turn a mystic corner—not a street—glide down a dim, monastic way, flanked by dark, sedate and solemn piles, and still winding on, give the whole care-worn world the slip, and, disentangled, stand beneath the quiet cloisters of the Paradise of Bachelors. (par 185)

Benedick, das ist *nicht* Bene/dikt oder Domi/nick, die Bedeutung liegt daneben, im Spalt oder Schnitt (des Schlitzes im Schlangen-Auge), sie verdoppelt im Englischen den *Bachelor:* den sich selbst Immergleichen, den mit „Haupt-*Kolumnen*-Augenbrauen", oder Gesetzeslinien-Brauen, *nicht* den anderen, der erst im Danebenlesen und -diktieren zum Apostel wird. *corner* ist im Englischen auch vertice, in Descartes Französich vortice, die *unendlichen/Ecken,* aus denen er sein - dreidimensionales - Koordinatensystem baute, den Stein ... seethe and boil in the vulgar. Descartes unterschied das Dreieck vom Tausendeck, Zehntausendeck, das kein Bild mehr habe, kein *lumen naturale* - außerhalb die Annahme Gottes, eines Allumfassenden. In der Schreibtischlade Pierres das Porträt, und Schlangen und Eier. Nun den Brief her (mit der Szene der Verunsicherung), den Dan Mac Call *In the silence of Bartleby* immer vornimmt, „when I teach *Moby Dick".* Einmal nimmt er eine andere Ausgabe in die Hand, eine Kritische. (Der Brief war adressiert an den Verleger Duyckinck, ich gebe nur den letzten Halbsatz wieder - dann wird man nicht merken, daß er von Shakespeare und Hamlet in einer schlechten Ausgabe spricht, er handelt und handelt nicht davon:) „...to be in a vile small print unendurable to my eyes which are tender to young sperms." Nicht auszuhalten. In der *anderen Ausgabe* steht *sparrow* für *sperms,* und MacCall fragt sich, ob er zwanzig Jahre lang *Moby Dick* falsch gelehrt hat, ob der eine, Olson, sich verlesen hat, oder die Ausgabe Davis und Gilman nicht stimmt. Und Melvilles Augen konnten noch lesen, sie wurden immer jünger. „But, however interesting these little matters are" - nicht sie sind das Hauptproblem von Melvilles Lektüren (MacCall 1989, 22). Oder doch?

madness is undefinable. Spermium oder Spatz, oder beides? - „schiebt Frau Kombination ihre Bauern nur so, wie sie selbst vom Geist geschoben wird.“ (P 74) Der König heißt Juggularius, von juggle, betrügen, nicht weit von jungle.- Im Moment, als der (in den Buchstaben) salomonische Findling Pierre sich dem nur von einer Rippe gehaltenen Spalt des überhängenden, länglich in der Form eines Eies (egg - lies auch: Egge) in der Luft liegenden, an einem Ende gebrochenen, abgestumpften Felsen (Terrorstone), der ein Rachen ist, also dem Mund eines versteinert sich bewegenden Wals überläßt und den Stein *beschwört*, in dem Moment setzt sich ein Vogel auf die ewige Pyramiden-Luft-Schaukel („mute massivness“ - „eternally immovable balancings“), und singt („cheerfully chirped“): Memnon. Den König herausschälen aus dem dreieckigen Ei. Juni 1851, Pittsfield, Pierre Melville schreibt an Hawthorne von einem Experiment:

> Ich bin wie eines dieser Samenkörner, die man ägyptischen Pyramiden entnommen hat; nachdem sie drei Jahrtausende nichts als Samenkörner waren, hat man sie plötzlich in englische Erde gepflanzt...

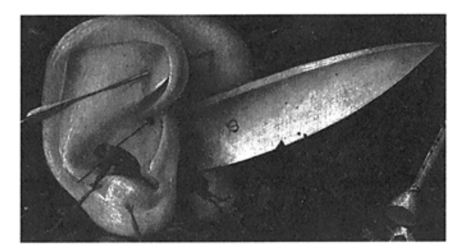
Er erschlägt den Stein mit dem Luftstein aus dem Grab, die Geschäfts-Stadt mit dem Grab. Mitten auf dem Broadway ein dreieckiger Platz (P 449). Er steckt einen *Brief* der Lüge in das Pistolenrohr, das gleichzeitig eine *Orgelpfeife* ist, um sie „ins Hirn zurückzujagen“. (448) Bei *Pierre* Petrus, der Name leitet sich vom griechischen *petra* her: Fels oder Stein, liegt das längliche Samenkorn, im Innern einer Mumie die verschlossene Sonne. Melville ist an den Grenzen der Zeit, als ihm Juggularius einen Traktat zuspielt. Zufall oder Absicht, jedenfalls ist es der „Fehler im Bilderrätsel“ (P 424), der etwas lesen läßt im Unlesbaren. Pierre sitzt mit Isabel in der Kutsche (stage) nach New York, Neu England; „Fahren Sie auch Särge?“, fragt er später einen anderen Kutscher. - An anderer Stelle: *Delly hört alles.* (P 404) - Einen *Zettel* wie ein Reklame- (oder Zeitungs-) -blatt findet er in seiner Faust, zuerst kann, will er nicht lesen, dann kommt er nicht mehr los. Er ist von dem ersten *Neoplatoniker* Amerikas, Pierre Plotinus Melville, und überschrieben: „*EI* by Plotinus Plinlimmon (In Three Hundred and Thirty-three lectures.)“ Gehalten wird nur *die erste Lektion.* primo mobile. Schreibt man das Wort zur Zahl um, erhält man 333 Lektionen, die zu erteilen wären. Es gibt im Englischen kein „EI“. Zählt man 3+3+3, erhält man die Zahl 9 und einen verschwiegenen Namen der Vor-Autorschaft: *Beatrice.* Melvilles Augen (eyes) werden schwächer, er sieht immer besser. Der deutsche Übersetzer klärt uns auf über das EI, in der Anmerkung 5a, die Klammern sind vom Übersetzer: „*ei* (griech.) = if = wenn. (Nicht das Ei des Kolumbus!) Das Pamphlet endet mit dem Wort 'if'.“ Nicht das Ei, egg, nicht das eye (Auge), gar nicht das kolumbische Ei von Neu England, if, wenn, wenn überhaupt—kein länglicher Stein, kein Atoll, kein Wal, kein Same, kein sperm, kein sparrow - ein Nichts, an *invocation, eine Sprache, die sich nach innen krümmt*, ein „i“ vielleicht. Man erkennt einen Sprachtraum sich überkreuzender atmender Sprachen einer fremden Bibliothek. Die erste Lesung trägt den Titel CHRONOMETRICALS AND HOROLOGICALS und ist absurd. Sie spricht über die vierte Dimension, die Zeit, die Verschränkung von Existenz und Vor/Geschichte, erst die Vorzeit ist das Grab. (Der Anwalt wird die *history* Bartlebys wiederzugeben versuchen, dagegen „waive the biographies of all other scriveners“. b 3) Sie nimmt Gott als Juggularius, entgegen Descartes, der sich in seinen Meditationen bis zum Ende versichert, daß „Gott kein Betrüger ist“. (Med VI, 161) Die Widmung *vor* dem Buch *Pierre*, vor Beginn des Romans, geht als Frage an das Doppelbild eines Berges: ...

> I know not how his Imperial Purple Majesty (royal-born: Porphyrogenitus) will receive the dedication of my own poor solitary ray.

Descartes und die Wahnsinnigen:

> (...) deren ohnehin kleines Gehirn durch widerliche Dünste aus ihrer schwarzen Galle so geschwächt ist, daß sie hartnäckig behaupten, sie seien Könige, während sie bettelarm sind, oder in Purpur gekleidet, oder sie hätten einen tönernen Kopf, oder sie seien gar Kürbisse oder aus Glas;- (Med I, 33)

Barhäuptig tönern, aus Glas; ray, der Strahl aus der Armut, Einfalt nach innen und außen, Dunkel und Licht, die zu tauschen sind. Was für ein König?- Po/orphyrogenitus. Der sich aus dem Porphyr gebärende. Porphyr ist ein dichtes, feinkörniges Ergußgestein mit lichten Einschlüssen, eingestreuten Kristalleinsprenglingen. Dunkle Masse, fließend erstarrt, mit Kristalleuchtern, Rückständen des Feuers.- Aus der schwarzen Galle entströmte nach der alten Auffassung auch die Melancholie. *Porphyr* ist außerdem der Name des bekanntesten Schülers von *Plotin*.



Hieronymus Bosch: Ausschnitt aus *Die Hölle*

It lies not far from temple bar. Zurück ins Gewebe. Das schwarze Haus auf der runden Lichtung ist die Textur Isabels, ihre Erzählung vom „*re*-crossing the ocean". Die dunkle Pupille ist nun stark geweitet gegen den reinen Schlitz (ohne Deckel und Lid, engl. lid), den das weiße, voll geöffnete Gottesauge für die Schlange vorsieht und das lumen naturale, das ein Ausschnitt ist. Erst nach ihrer Einkehr im Apostelhaus malt Lucy mit dem *easel/easel.* Vorher herrscht nach Pierres Geständnis der Scheinheirat das Gesetz der Trennung, auch ist Isabel nicht von Stand und Geldadel. Die invertierte Trennung, der Schnitt tötet auch die Mutter. Zur Zeit der Erzählung Isabels, der Entzifferung des gefundenen Taschentuchs, geht im Dachgeschoß Delly Ulver umher, ihr Kind eines Benedick-tradesman ist tot. Pierre schreibt ihr auf Bitten Isabels einen Brief; er wird zum Erlöser einer ihm Unbekannten und rettet das tote Kind, den Samen der Mumie. (Delly überlebt als einzige Frau das Buch, in mehr als einem Sinn, wie man sehen wird - sie wird zu Bartleby.) Die Bewegung läuft übers Gewebe, die Schrift, die sich auslöscht bis auf einen Rest. Ich werde die Bewegung hin zur Grabinschrift nachzuzeichnen versuchen, d.h. ich habe es von Anfang an versucht; ganz kurz, nur um Bartleby zum Schweigen zu bringen, von dem noch gar nicht die Rede ist. Melville schreibt den *Prozeß*, in actu, in der Kopie, vorher, nachher, er nimmt alles vorweg. Er versucht, die Zeit zu sein, be, to be. Während der Name verriegelt ist, hört er den Schritt von Delly. (P 196) Das führt in vertices in ein dunkel französisches Haus zurück/voran, in dem er Isabel kennenlernte. Es wendet die Fleet Street, wie gesagt, zum Blood River, den man überquert in der Krümmung eines Platzes: die vornietzscheanische, in die Linien der Schrift gepreßte Widerholung, ewige Wiederkehr, die nicht vergewaltigt werden darf. Eine invocation (to square the square) soll es verhindern.

Er lernte sie kennen im Haus der Jungfern Penny, in einem Nähzirkel. Die beiden haben, fast taub, ihr Hörrohr überall im Dorf. Als er den Brief an Delly geschrieben hat, fragt er sich (Isabel), ob Heilige Hunger haben (P 205 - Bartleby wird sich von Nichts ernähren, außer Ginger Nuts). Nach Essen des Brotes geht er zum Pfarrer. Als er *dreimal klopft,* schlägt die Uhr („village clock") eins. Er ist am Anfang der Uhr, die in einer anderen Erzählung *The bell-tower* heißt. In ihr erschlägt der Metallautomat, ein Dummy, der zunächst von allen - im Sack in die Kuppel gezogen - für eine menschliche Leiche gehalten wird und auf gut geölten Schienen die Stunde schlägt, den Gießer im Moment des ersten Anschlags. (Rückschlag des Banns, er heißt *Bannadonna:* bans the donna!) *Isabel muß, sie darf nicht die vierte Dimension sein.* Sie würde erschlagen vom Stein, vom Klöppel, da sie vor der Zeit zu sein hat. Pierre kann sie nicht halten am Ende. - Pierre und der Pfarrer gehen nicht in die Kirche, sondern in „the clergymans retreat", nebenan; Pierre will ihn eigentlich bitten, Delly nicht vom Herrensitz (saddle) zu vertreiben (sie ist in seinem, Isabels Haus der Erzählung), doch er fragt: „shall we go up to study?" und den Pfarrer, der ihn „*intentley eyed*" (Hvh. v. mir), ob er ein Mann Gottes sei. Der verleugnet: „I?I?I? upon my word, Mr Glendinning!" und will Delly weiterhin des Landes verweisen. (p 163) Nun wird klar, warum er *Falsgrave* heißt, das falsche Grab, der falsche Stein, die falsche Gravur. Dazu kommt *greyve,* was „Steward" heißt, der falsche Diener auf dem Meer.- Ein alter Mann, ein Krüppel, ein Gesicht im Fenster fragt Pierre einmal, ob er die *Chronometrie* gelesen habe. Dreimal wiederholt er das Wort „Eitel", dreimal schilt er ihn „Esel" (P 367). Im Buch 18, wiederholt, noch einmal (reconsidered) ein jugendlicher Autor, trifft er tatsächlich auf einen *transzendentalen* Magazinherausgeber, der ihm - dollars damn me - kleingeld für sonetts gibt. Der besteht darauf, im Wort Gazelle das *g* für das *z* zu tauschen (tauschen: to barter im englischen) - „spelling (bei Melville)..., as thus: *Gagelle".* Das *g* sei weicher, „the *z* was a mere impostor". Was lese ich hier, ich, ich, ich? *To impost,* impossible to post, die Kutsche in die Stadt - aber der Transzendentalist „was a *judge* of softness". (p 262; Hvh. von mir) Judge liegt neben juggle, und jungle — Gott Pierre ist, ich weiß es/nicht, „himself a sort of publisher". (262) Er gibt das Sonett-Fragment eines einzigen Buchstabens (sich selbst) heraus, die Träne auf dem Tuch des Vaters, Pfarrers, des von Isabel in Tränen aufgehobenen - „like the print of the tormented face on the handkerchief of Saint Veronica" (*Tartarus* 209) -, die Kamee des Pfarrers tauscht er gegen Homer. Um dann, letzter und vermessenster Rückgang, den Vorsprung vor der ablaufenden Zeit zu gewinnen, den ersten Autor der Geschichte noch durch unbekannten Stein in einer Brosche zu ersetzen. Er verbietet dem *impostor* nicht den Gazellen-Abdruck eines gefundenen

> small fragment of the original manuscript containing a dot (*tear),* over an *i (eye),* esteemend the significant event providential; and begged the distinguished favor of being permitted to have it for a brooch; and ousted a cameo-head of Homer, to replace it with the more invaluable gem. (p 263)

Ein Akt der Vorsehung (providence), ein bedeutendes Ereignis, Melville ist am Ort des Signifikanten. Significant event. Er schreibt alles auf einmal. Er nimmt Mallarmé vorweg, die Surrealisten, Dada. Zeitgleich mit Baudelaire und den Pharaonen schreibt er den *Selbsthenker*, indem er den Signifikanten kopiert und anzuhalten sucht gegen die Aufrichtung voller *pins. Der Buchstabe ist die Uhr, die er gegen sich selbst richtet.* Jede Erzählung handelt damit. *Cock-a-doodle-doo!* zum Beispiel, wo man ein *l* einsetzen muß, für *clock.* Daß das *l* fehlt, liefert den Text dem Gewebe aus, der Königs-Hahn, wie er genannt wird, soll aus der Fremde, aus Shanghai stammen. Die Fehler machen das Unleserliche, den Papier-Brei im Magen, lesbar. Er läßt alle sterben, den Hahn-Halter und die Kinder, um dort anzukommen: „'Well. All well.'The last two words he shouted forth (lies: fort, weiter und viermal) in a kind of wild

ecstasy over ill." (co 145) *will* und *ill* und *bill*, gegen das und mit dem *i* (eye, i, EI, egg). Am Fenster liest er, man soll ihn bei Sternes *Tristram Shandy* und Burtons *Anatomy of melancholy* nicht unterbrechen. (co) (Sterne, der eine Seite in seinem Text schwarz ausfüllte und als Grabstein abdrucken ließ.) Zugleich sieht der Hahn Ihn arbeiten, „I saw him in the act. I burst out of doors bare-headed." (co 135) Unterbrochen wird die Erzählung vom „Hark!", dem Scharren der Hahnenfüße, die Eggen sind, Furchen- und Linienzieher. In einem *shanty*—englisch Hütte und Gedicht, im Gesang sucht er „an extraordinary cockcrow of late" - „this lonely solitude—this shanty—hard work—hard times." (143) Importiert mit dem Schiff namens *Trade wind* (129), to barter. Als einziges bleibt, fortzufahren vor dem Schlag aufs Haupt - lesen, weiterlesen, wo es nichts zu lesen gibt: der unmögliche Hahn heißt *Beneventano*, bene vent ano. Man kann ihn nicht übersetzen, überall setzt Melville über: das Jahr läuft gut, der gute Wind. Auch Benedick. Der Hahn bricht aus und ängstigt ihn wie ein Engel der Apokalypse, krähend, scharrend „over the fall of wicked Babylon." (142) - Sprachverwirrung nach dreimaligem Schrei. 3 mal 3. Er entweicht aus dem shanty, d. h. er ist dort, im Text. „Bravo! like a Three-times-three! hip! hip! He strode out of the shanty! I followed." *33 Gesänge hat die Hölle bei Dante, Neun*, nine, *nein* (der Brief an Hawthorne über die Ja-Sager): Mit dem Ego im Gepäck in die Zeit: Wenn der vorgebliche Besitzer des Hahns, Merrymusk, ein *gentleman* ist, der eine Rechnung präsentiert - er fordert vom Erzähler Geld für den shanty, d.h. er bezahlt ihn - „I know of no *gentleman",* he replied, „who has what might be called an extraordinary cock." (137) Shanghai ist der Zeit-Vogel des Sokrates in einem Foul-Spiel - „Shanghai—this bird of cheerful Sokrates—the game-fowl Greek who died unappelled". (129) Mit „the mind of Solomon" *D*ie Rechnung in eine Zigarre gerollt und geraucht, über der Stadt zieht der Rauch aus den Schornsteinen, vermischt mit dem Atem der Bewohner. (120) Man kann das kaum beschreiben, diesen Civil-Prozeß mit einer dicken Zunge (thick tongue) in die Pfeife (pipe/pipe) (134) - involuntarily rolling... Invocation, *diesen* Schrei der Falschmünzer des Kleingeldes in den Hahn zurückgestopft, und die Revolte gegen den Gott geführt, der sich in der Schrift herrichtet. illwillbill, über die Leiber der kopierenden Frauen den Schreiber herrichten, daß jedes Wort und jeder Buchstabe den Namen trägt und keinen; Melville spielt den großen Betrüger in einem Tollhaus, das Den Gott nicht mehr beachtet, und das sich in die Lüge des Handels und des Literaturbetriebs begibt. Melville, das ist seine madness, besteht auf dem Nichts wie auf dem Vollen, auf der Autorschaft gegen sie. Das Umfassende ist der Text, der das Absolute, das Grab tauscht. Das Ganze eine Bühne (stage), der Hahn wirft sich in Positur und entgegen, *posture* (142), imposture, der Herausgeber der Zeitung *gagelle*. Der Text schwimmt, auf See über den Meeres-Fluß, Tartarus, hin und zurück, „reinvigorated spirits" (127): *I sallied out to walk on my hillside pasture.* (119) Leinwand, Schirm. *I sailed out...on my hillside posture.* Aus der Zeitung, der Geld-Zeitung heraus: „Hänge den Prozeß, und hänge den, der ihn gesandt (sent) hat!" (135) Er schreibt gegen die Idiotie, die madness, mit meanness (141), mit Bedeutungslosigkeit aus Zwischenräumen, die einen Gedankenkosmos enthalten sollen; er repariert Gitter, „rotten railway-fences with their own rotten rails, which drives many farmers into the asylum." (131) Die Gitter beiderseits der geölten Gleise, daneben, am Ort des Mäanders, wo der Unfall passiert gegen das Recht*eck*, das Dreieck. Ein abgestumpfter Stein (der El-Stein), ein Polyeder, dessen Linien sich im Unendlichen schneiden - Dürers Philosoph in der *Melancholie* sitzt davor, *darin.* „a great rotting log" ...*logos* und *logarithmus*, die *invertierte Potenz*... „fever-and-agueish river, over which was a duplicate stream of dripping mist, exactly corresponding in every meander with his parent-water below." (120) Mist, Staub, Rufe über dem Eltern-Wasser, um dorthin einfältig zurück zu gelangen über die Streuung, die Leiche des Gottes, *i.* Er macht aus den Wechseln auf sein Haus, den „bonds and mortgages", wirkliche Wechsel, um dem Geschäft mit der Zeit zu entgehen. Diese gentleman sind Börsenspekulanten, „stokering in Tartarus." (121) Die Geschichten, die in *Harpers* und *Putnams* erscheinen, sind kondensiert bis zum Buchstaben; niemand dort soll sie lesen, das weltliche Geschäft nicht, diese Anwälte der Zeit in den Tempel-Städten. Alles wird verdeckt, die Romane *Moby Dick* und *Pierre* verkapseln sich zur Kleinform, immer gegen die Zeitschrift, in der Literatur erscheint. Die Träne, der dot, der das *i* verdoppelt, wischt als Regen Isabels über die Zeitungslettern. Er will weg, viermal schreien gegen die Drei, um den *Shanty* zu erzwingen. Der Zwang, die *pins* der Ecken, Könige des Kadmos, halten den Fluß an, also muß er loslassen. Sie sollen sich fügen im Gitter, im Gewebe, im cobweb (*tartarus of maids*) des Textes, um einen ersten Text zu erzeugen, immer wieder. Bartleby wird nach der Büroverweisung das Haus nicht verlassen, gleich einem Türhüter sitzt er unten am *banister*, von Stäben durchbrochen das Treppengeländer jener Seite, die von der Wand weg sich ins Freie oder in den Fallgrund richtet. *Wie kommt Pierre dahin?* Delly läuft oben/über Isabel im Dachstuhl des Penny-Näh*zirkels*. Ein Hin—und—her—Schritt im Kreis; die Physiognomie des anderen Wals. Schlag Eins wendet Pierre das tote Mundtuch des Pfarrers, im Bedientenraum der Kirche. Im Apostel-Haus sind, nicht zu verdrängen, immer schon mit dem ersten Penny-Tausch, die Büros von Rechtsanwälten. (Im *paradise* findet dort das unmögliche, platonische *Symposium* der Tempelritter statt[8], die das Schnitt-Messer des Heiligen Krieges mit dem Tranchiermesser für Truthähne vertauschten und die Erzählung in zwei Hälften.) Isabel wird durch das *i* (des dunklen Auges/Els/if) zu Belli, Belly, kleine Isabel, das erste Kind, kleines Glöckchen ohne Zeit. Delly läuft. Der Fluch ist, daß die Sprache ihre Nachträglichkeit nicht bannen kann, sie ist immer in der Abwesenheit, tot. Der Stein erschlägt sich, *mit der Feder*, um zu flie-

gen - erschlagen, von sich selbst, dem Groß-Kaliber, bleibt er tot. Mit dem Hahn zu sprechen: „a piece of rail huge as Goliaths beam, but as light as cork." (co 131) - In dem Moment, als sie das Taschentuch des verblichenen Namens über Tränen (i-dots, Punkte) zu lesen versucht, schließt sich die dunkle Pupille des Hauses und wird hell, das Mundtuch des Pfarrers läßt die Zunge frei, die Vater und nicht Vater, Finger und nicht Finger zugleich ist. Feder auf der ausgestreckten Hand, schreiben, ein fader. Er streut die Buchstaben, blendet den Sinn aus. Blendet Ihn. (Das Subjekt als F(e)ader, wie Jacques Lacan den Effekt, den Akt des sprachlich konstituierten Unbewußten nannte.) Sie kennt nicht den *gentleman,* der ihr Vater ist, der, der die bills präsentiert (er bringt Unterhaltsgeld zu Delly Ulver). Melville arbeitet im Zentrum des Orkans, ein Barbar im Descartschen Wirbel, „in riot", wie es vom Hahn heißt. Alles, alles gleichzeitig, um nicht von Bartleby sprechen zu müssen: „*Never say die!*", sagt der Hahn, geradeheraus, barhäuptig, bare-headed, „plainly speaking". „Trotz Backstein und rasierten Köpfen bis zum Rand voll mit Wundern", sagt Pierre. (P 176) Kann man das lesen, was Auge und Ich, i, EI, schreiben? Er führt sie vor den Schnitt des Messers zurück, die - französisch von jenseits (Isabels französisches Haus) -: barre, die Signifikant und Signifikat trennt. Das Lesen wird zu einer einzigen, großen Allegorie, die nicht anhält, sich auf dem Drehstuhl dreht. Melville schreibt E/ein Buch, *ein einziges.* EI ist die Verbindung von E und e im Pamphlet, ER und ich, Gesicht Gottes und Antlitz des Menschen, unterschiedlicher Zeiten, Welt- und Lebenszeit, Chronometrie und Horologie, in einem Gesicht.[9] Ein Brief an die Zeit, ein lebender Totenbrief, Fragment, den chronometrischen Zettel mit dem einen Buchstaben findet er in der Postkutsche. Ein *Reklamezettel* (P 258) der stoker mit den bills, in den er sich verliest, bell/i...y. Den er versteckt, maskiert. Eine Wattierung, sample of a cloth of the works ... in der wattierten Jacke des Rockes, seines, wo er ihn findet. (P 368) Die Post bringt Briefe von „auswärts". (P 82) Im Moment, als Belly zu entziffern beginnt - zwei verschiedene Kindersprachen, wie es im Buch heißt - findet sie den Namen. Er ist eine Bewegung zwischen Buchstaben, ein shanty. Pierre zu Isabel, Isabel zu Pierre, der Bindestrich zwischen den Zeiten:

> „How then? thou *art* revealed to me."
> „Yes; but the great God did it, Pierre—not poor Bell. Listen." (p 155)

In diesem Moment (als sich das Sein der Verbindung im Klang mit dem Kunstwort deckt) hören sie auf das Scharren über ihnen, das Hahn-Wort ist „Hark" wie im *Cock,* hin und her, bevor es von Dellys gelöscht wird, kein Schritt mehr: „Delly hath no stept...". Die Anwesenheit/Abwesenheit von Delly, die sie in die Stadt mitnehmen, läßt nun das Namensschloß zerspringen über die Komprimierung des Buchstabens in der Vertauschung. Er zieht sich zusammen und läßt den shanty frei, die selbst singende Memnon-Säule, die später Pierre in der selbst klingenden Gitarre Isabels ihren Namen lesen läßt. Die Bewegung geht von einem falsch/richtig verstandenen Wort, *gentle man,* auf die Silben über, indem der Buchstabe, der die Bewegung leitet, isoliert wird. Dann geht er auf ein anderes Wort über, das Vokale und Konsonanten verdoppelt. Mit einem *i* oder einem *e* in der Klangmitte. *Glendinning,* oder *Plinlimmon* - Pierre Plotinus Plinlimmon. Belly liest wieder die Buchstaben-Bindestrichpost, letter—letter:

> I soon mastered the alphabet, and went on spelling, and by-and-by to reading, and at last to the complete deciphering of the talismanic word—Glendinning. I was yet very ignorant. *Glendinning,* thought I, what is that? It sounds something like *gentleman;*-Glen-din-ning;—just as many syllables as *gentleman;* and—G—it begins with the same letter; yes, it must mean *my father.* I will think of him by that word now;—I will not think of the *gentleman,* but of *Glendinning.* (p 147)

Glen, englisch-walisisches Wort für mount, Glendinning, walisisch das „verborgene Glen", wird später vergoldet (P 297 - der Freund/Bruder betreibt ein Geldbordell): Glendinning Stanley ist die Golddublone, die Pierre verleugnet, billbell. (P 299 - Bell ist ebenfalls die Kuppe des Berges, belly-bastard nennt man das uneheliche Kind einer unreinen Mutter.) Melville versucht, jedes Wort, jede Silbe, jeden Buchstaben zum *key-word* der Zeit zu machen, in der Zeitung die Zeitigung. In Pierre weiß er schon, daß er die *Novellen verkaufen muß.* (P 381) Über seinen Schreibtisch läuft inzwischen eine *Papierfabrik des Kollektivs der Apostel.* **Er**, „Verfasser der 'Träne'..., auf dessen prahlerischem (Brief-) Umschlag sein Name an der Spitze aller Mitarbeiter stand" - **sie** haben einen *Klub der Eigenbiographen* gegründet „und allesamt ihr Porträt im Kollektivauftrag herstellen und auf Papier veröffentlichen lassen." (P 329) Eine *easel-,* eine Mörtelfabrik des Krieges um den Grabstein. Melville hat nicht nur die Druckerei, sondern auch die Papierfabrik:

> PS. Ich kann noch nicht aufhören. Wenn die Welt nur aus Zauberern bestünde, wüßte ich, was ich zu tun hätte. Ich würde an das eine Ende meines Hauses eine Papiermühle bauen und ein endloses Band aus Papier (foolscap) auf meinen Schreibtisch rollen lassen; auf dieses endlose Band würde ich tausend - eine Million - eine Milliarde Gedanken schreiben, und das alles in Form eines Briefes an Sie. (an Hawthorne November 1851)

Er übergibt sich dem Kollektiv der K/königsbuchstaben, um nicht verarmt im Rinnstein zu sterben: „Und wenn ich in diesem Jahrhundert die Evangelien schriebe...". Seit *Moby Dick* ist er Gott und Sohn und die Apostel, befleckte Empfängnis durch das Bewußtsein der Kopie. Der „Große Verleger der Menschheit" (Brief London 1849) in Kontakt mit den Barbaren, den Irrsinnigen. „Wer nie gespürt hat, was Irrsinn heißt, hat nur ein Zwergengehirn" - gegen *die* „Götter", die er in den Milliardenfluß der Buchstaben einläßt, steht nun der Herr im Grab: „Niedersinkt der Leib und aufsteht der Name". (Boston 1849) Name ohne Name, später immer dringender, um das Uni-

versum zu halten: Gagelle. G. Im *Tartarus of maids* stehen die Frauen in der Papiermühle am Blood River, der Ich-Erzähler geht hinein und schaut ihnen beim Füttern der Strafkolonie-Maschine zu, „piston-like machine", eisern, pin- und pistol-like, wie sie mit „rose-hued note-paper" gefüttert wird. (par 201) Er sucht vergebens die „inverted similitude" of „gay bachelors", die invertierte Gleichheit des Geschlechts von Aristophanes, bevor er mit dem Platzhalter *jeden Namens, copydo* oder, verschoben vom Ort der Gesetze der Schrift, *Cupido*, „Cupid" an der Maschine zusammentrifft. Der zeigt ihm den riesigen weißen, ohne Unterlaß aus der Maschine strömenden Papierbrei und fordert ihn auf, einen Zettel zu beschriften und ihn durch die Maschine laufen zu lassen, um - alles ist eine Frage der Zeit - zu sehen, wie lange die Glättung des Papiers dauert. Das Ich entscheidet sich für den Namen des größten Mangels, eine in der Kunst ausgefüllte Leerstelle, cupid, um das Papier zu befruchten: „I'll mark it with your name." Das Entscheidende, das die Folge von 9 Minuten auf den Punkt zurücknimmt und die Zeit verbiegt, liegt im Blick auf die Uhr: Unter Verwendung des identischen Verbs „mark", des Wortes „instant" und „second-hand" (~~nicht~~ second hand, *zweite Hand*, sondern Zweithand des Ziffernblatts, „dial-plate", *Sekundenhand)* wird die Folge im *vorherigen Blick, der gleichzeitig mit Cupids Einlegen des Papiers geschieht*, zum Vorher, in dem der Mangel sich im Moment größter Ausdehnung verwandelt. Inch by inch vorrückend, wird die Zettelmasse nun plötzlich zum *paper-fall*, der sich in sich selbst ergießt und, abgeschnitten von einem Ton zwischen den Ohren (sound, cord snap—Ton- oder Fadenriß), den Namen im/material aufträgt, einträgt, graviert und gleichzeitig ausblendet (half faded) auf ein ungefaltetes (gay, unfolded) Blatt. Die Abnabelung dauert 9...9, 99 Minuten, Monate, Jahrhunderte...? Das Porträt ohne Namen, eye, EI, i — der Gedankenstrich, the slip ist auch das Entschlüpfen der Zeit, eine Narrenkappe/foolscap:

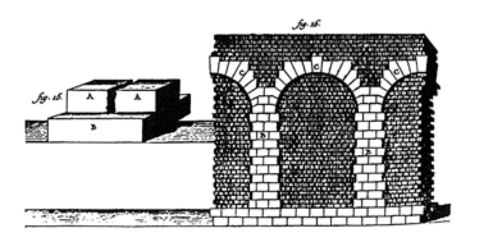
> Bidding me take out my watch, Cupid adroitly dropped the inscribed slip on an exposed part of the incipient mass.
> Instantly my eye marked the second-hand on my dial-plate.
> Slowly I followed the slip, inch by inch (...) and so, on, and on, and on—inch by inch; all the time the main sheet growing more and more to final firmness—when, suddenly, I saw a sort of paper-fall, not wholly unlike a water-fall; a scissorry sound smote my ear, as of some cord being snapped; and down dropped an unfolded sheet of perfect foolscap, with my „Cupid" half faded out of it, and still moist and warm.
> My travels were at an end, for here was the end of the machine.
> „Well, how long was it?" said Cupid.
> „Nine minutes to a second," replied I, watch in hand. (par 207)

Said sad Cupid, gleich wird man es lesen. Die invertierte Schrift, zwei von möglichen Zeit/Räumen, if: Neun Minuten *(auf)*-bis *(die)*-zur Sekunde, Uhr-Blick in *(der)*-die gestreckt gehöhlte(*-n*) Hand— Im Symposion des *paradise* tagen (essen mit Messern) neun bachelors, vor der Maschine des *tartarus*: „if my reading fails me not", ist das Wort *bachelor* ein (gemurmeltes, gemörteltes, murmured, mortaled, more told) Wort des nach außen gekehrten Schwertes: „turned outward; and each erected s/word is so borne, edge-outward, before each girl." (par 204f., / von mir) Das *nach außen gekehrte Messer* ist vor dem Alten Gericht (vor- und mittelalterliche hall of judgement) das Zeichen für den Tod des Angeklagten—

Dem zu entgehen, nehme man den Tod vorweg und richte das Schrift-Messer nach innen. Den Namen des *Bachelors* gegen den des tötenden Ahab, und umgekehrt, ohne Ende. MacCall las/nicht falsch. Ahab trifft den *sperm* an Bord der *Bachelor*. Was dort steht, kann man wider nur im Englischen und in der Vertauschung lesen. Das deutsche Pott-Wal heißt dort kurz *sperm*, oder lang *sperm*-whale. Die *Bachelor* hat Fässer über Fässer des weiß tranigen Öls, das aus dem *Hirn des Pottwals* gewonnen und *spermaceti* genannt wird. Der *zweifelnde* Ahab steht an Deck auf seinem Holzbein und schaut auf die triefenden Hosen der *Bachelor*, wo

> Everything was filled with sperm, except the captain's pantaloon pockets, and those he reserved to thrust his hands into, in self-complacent testimony of his entire satisfaction.[10]

Der Tran - dieses heilige Meeres-Öl des eregierten Junggesellen-Gehirns, ein ketzerisches Komplement zum Olivenöl der christlichen Salbungen - ist gekocht, die Ziegel- und Mörtelbrocken des Ofens werden von den Männern ins Meer geschleudert.



Aus: Encyclopédie ou Dictionnaire resonné... Paris 1751-80

Fürsten sind Nullen - sie gelten an sich nichts, aber mit Zahlen, Die sie beliebig erhöhen, neben sich, gelten sie viel. (B. im *Dialog* mit A. bei Novalis)

...und unversehens wird mir ein Beistrich zum Bild eines Seufzers (Edmond Jabès, *Das Buch der Fragen*)

> SIR: - You are a swindler. Upon the pretense of writing a popular novel for us, you have been receiving cash advances from us, while passing through our press the sheets of a blasphemous rhapsody, filched from the vile Atheists, Lucian and Voltaire. (p 356)

Endlich bin ich hier; beim Gedanken-, Trenn- und Binde—strich angelangt und beim Punkt, bewegt er mich-/—nicht mehr weiter... Sein Begehren nach Ich-Erzählern, „His concern to find so large and various a group of 'I' narrators“ (Jay Leyda), sind nur die eine, die diskursiv zu haltende Wahrheit, dahinter das Schweigen der i's und eyes ins Geriesel der zerfallenden Texte, die der Mörtel nicht mehr hält. Dort beginnt das, was man als Grenzpunkt von Intertextualität die Bewegung eines Schriftkörpers genannt hat, zu sprechen; dasjenige, was die religiös inkorporierte Schrift nach der Austreibung Gottes und der Besessenen den Autorschaften vorbehält und sie daher ausgrenzt im Einschluß in die Sparte Literatur. Oder was in die Textmaschinen von Futuristen und Dadaisten, Konkreten Poeten und computersimulierten Gedichten gewandert ist. Gomringers *Schweigen* mit dem Loch in der Mitte ist nur ein belliger Randstein einer Produktion Melvillescher Art, wo die Löcher überall sind. Der Text hat nun, im Einziehen und Verarbeiten von Büchern und Körpern und jederzeit Geschichte in den aufgehobenen Mangel der Schrift, seine größte Ausdehnung. Er sprengt die noch sichtbare narrative Ebene der Erzählung und zieht sich auf den ins Unendliche gedehnten Punkt zurück, den länglichen Kreis in der Pyramide. Mit seiner Verdichtung zum Zeichengrab hört er nicht mehr auf zu reden, er verwechselt Metapher und Metonymie, Transformation und Stillstand. Metamorphotisch und linear, labyrinthisch und durch Bildkurzschluß sucht er sein Absterben zu hindern, paradox und funktionierend dort, wo Punkt und Strich sich kreuzen, also kein Buchstabe mehr spricht, sondern nur noch ein Zwischenraum. Die Buchstaben nähern sich mit dem shanty diesem Loch mit größter Ausdehnung. - 1957 wurde von Beird im Atacamagraben an der peruanisch-chilenischen Küste die sogenannte *Bartholomäustiefe* mit 7973m gelotet. Nach *Pierre* erschien 1853 im November/Dezember *Bartleby* bei *Putnams*, danach, Dezember in *Harpers, Cock-A-Doodle-Doo.*[11]

A formal compact—Imprimis—First—Second. The aforesaid soul, said soul &c—Duplicates— „How was it about the temptation on the hill?“ &c Conversation upon Gabriel, Michael & Raphael— gentlemanly &c—D begs the hero to form one of a „Society of D's“—his name would be weighty &c— Leaves a letter to the D— „My Dear D“—

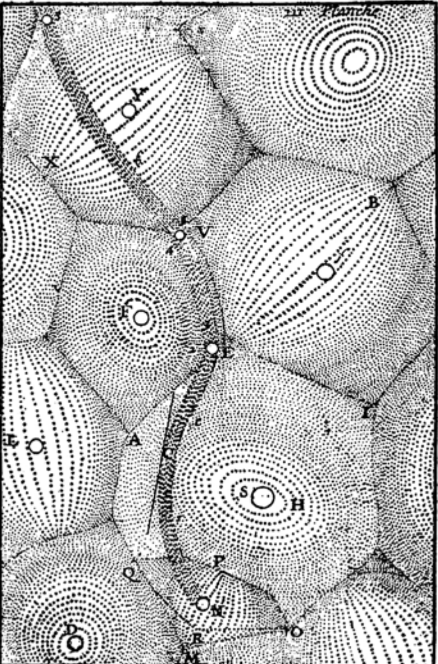
≡ Sad said soul, ein Blatt verloren ans D, oder: die Blätter ein Brief an das D, das gesprochene in der Bleiwüste. G., w, t, Z., e t c, etc ... *S. ye W.* steht auf dem salomonischen Wal-Stein (der singenden Wal-Statt). Briefe an die Zeit. ^{e} ist die Potenz der *Variable*, Potenzierung des Rätsels der Säule ins Unendliche - Descartes' vertice, oder vertigo (Hitchcocks tote Frau, die Auferstehung der Kopie, der James Stewart hinterherläuft in den Glockenturm); jetzt einen Wirbel erzeugen einen Wirbel (a „tribulation“, wie Bartleby sagen würde), um die mäandrischen Drehungen und die Kommentare zu *Bartleby* in einer nicht abweisbaren Kette zum Schweigen zu bringen. Das Quadrat des Kreises, durchschnittenes Auge, Quadratur, Stein, der die nicht zu begründende Wiederholung erschlägt und sie zur Kopie stempelt. invocation, inverted similitude, ein Lexikon von Fremdwörtern zusammengeführt in meanness: Vers ist Latein und sagt übersetzt „das Umwenden“, „die gepflügte Furche“. „vertatur!“, man wende um; Vertex ist in der Medizin der höchstgelegene Teil des Schädelgewölbes, in der Astronomie der Scheinschnittpunkt von Einzelsternen in einer Sternströmung. Vertebral in der Medizin: aus Wirbeln bestehend. Vertieren heißt neben Umwenden „einen Text in eine andere Sprache übersetzen“.— Melville biegt die Heterotopie des Lexikons zurück. S. ye W. Ahab versammelt das Problem des Körper/Nichtkörpers in seinem Holzbein, das einen Phantomschmerz des verlorenen Ersten auslöst. Im Gespräch mit dem prometheischen Schiffs-Zimmermann, der ihm ein neues fertigt, will er sich in einem Kessel (Alltiegel) zu einem einzigen Knochen, Wirbel verdichten!

> By heavens! I'll get a crucible, and into it, and dissolve myself down to one small, compendious vertebra.[12]

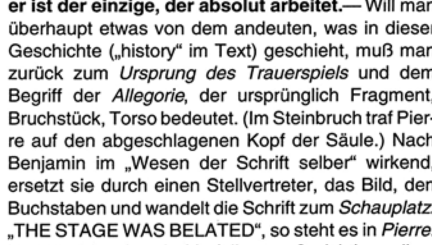
Die Potenz in der Mathematik, Gitter (axiomatisches Netz) über Spirale, Spirale über Gitter: Die Benennungen der „höchsten in einer Gleichung auftretenden Potenz der Unbekannten“, in der die „Zahlen durch ihre eigene Kraft proportional aufsteigen“ (Viète) heißen seit der frühen Neuzeit *Potestät, potestas, dignitas, Exponens dignitatis, puissance,* bei Newton z.B. *dimensio, potestas, dignitas*; Rahn verwendet das Bild-Zeichen *der Spirale*, Euler sagt Potenz und Potestät. (Tropfke 1980, 292 ff.) *Eine Majestät.* Er ist der erste, 1748, der in seiner *Introductio ad Analysis Infinitorum* „unbekümmert ... mit unendlich kleinen *und* großen Zahlen“ rechnet. (Meschkowski 1981, 116) Das, was er herausbekommt, ist die größte berechnete Annäherung an die *prima causa*, das Unberechenbare, für die Gott einstand. Er nannte die Zahl, auch heute noch in Lehrbüchern geläufig, *e.* Man erhält sie, wenn man von ^{n} 1, 2, 3, etc. subtrahiert, bis man bei 1 angelangt ist. Der *Exponent* nach dieser unmöglichen Berechnung für die Zahl 1 ergibt *e.* 1^e= 2,718281828459.... Der Logarithmus ergibt sich für y, wenn *y endlich sein soll.* ^{n} wird gegen die kleinstmögliche potenz, ^{w}, gerechnet. w ist der Logarithmus zu e, aus dem y^e gewonnen wird. *Euler*

ordnete mit den Logarithmen der geometrischen Zahlenfolge eine arithmetische zu. (Tropfke 1980, 321) Neben anderem, z. b. der Berechnung des sogenannten Rösselsprungs im Schach, beschäftigte er sich auch mit der Optik, der Achromasie von Linsen etwa und der Berechnung des Polyeders. Der *Eulersche Polyedersatz* ist eine Gleichung für eine *bekannte* Topologie - nach der Anzahl der Ecken und Flächen ergibt sich z.B. die Kantenzahl, wenn man 2 addiert. ye ist eine Variable, mit e potenziert ergibt sie e. Bekanntlich ist der Logarithmus die invertierte Potenz. Weder y noch e sind bei Melville Eulersche Zahlen, der Polyeder (Vieleck) ist sein Heterotopos unbestimmbarer Flächen/Tiefen, denn er schreibt mit der Berechenbarkeit gegen sie, in einer invocation führt er durch *und* weigert sich gleichzeitig - der Porphyr. In Boschs *Versuchungen des Heiligen Antonius* steht der von Männern gestützte Heilige auf einer Brücke, unter ihnen läuft sein spitz- und kreuzschnäbliger Bote mit einem verkehrten A auf dem Rock auf den Teufel zu, mit einer Botschaft (Zettel), deren spiegelschriftliche Aufschrift *potestatis* lautet. Melvilles Topologie ist un/bekannt. Melville ist auf See, vor Homer und Odysseus, die Inschrift eine Gravur über einer Leere; beim Öffnen der innersten Kammer (Mumie) ist die Pyramide leer. (P 429) Welches *Vielfach-Log*-Buch führt das Schiff: 1849 ist er mit Blunt in dessen Kabine auf der *Redburn*, ein Loch nur mit einem Bullauge oben; er greift zu ein paar Büchern, um sich „weiterzubilden". Zwei hat er bereits gelesen, eins über Schiffskatastrophen und eins, schwarzer Einband mit Goldprägung und dem Titel „Delirium Tremens", als er - ich vertausche - zum *vierten* greift, dem Buch der Majestas potestatis. Es nennt sich „Bonapartesches Traumbuch" und behauptet, in der Deutung „das System zu enthalten, mit dessen Hilfe Napoleon Bonaparte vom Korporal zum Kaiser aufgestiegen sei...

> Die Probleme mußten in einer komplizierten und schwierigen Methode mit Ziffern gelöst werden. Das wurde allerdings durch eine Reihe von Tabellen erleichtert, die sich am Ende des Buches befanden und ungefähr so aussahen wie die Logarithmentafeln hinten in Bodwitchs „Navigator". (R 99)



Alle vier Bücher sind eines. Das dritte ist jenes, auf dem das Ich einschläft und aufwacht in einem anderen. Unter das Kopfkissen hat er das eines gewissen Smith aus Aberdeen gelegt, „Wohlstand der Nationen". Über Adam Smiths noch nicht lange erschienener Bibel des Frühkapitalismus, trocken wie Zwieback und inhaltsleer, im Zweifel, „ob der (Verfasser) es selbst je gelesen habe", mit Überschriften wie „Von den Ursachen der Steigerung der produktiven Arbeitskraft" (94f), wacht er auf. Daß die Ursachen der Produktivkraft anderswo liegen, wird in *Pierre* zur umfassenden Allegorie einer Krise und eines Werks, das mit *Bartleby* einen Stillstand erzwingen will, der sich in der Drehung nicht mehr dreht. *Bartleby* ist die zum Buchstaben verdichtete, ausgeweitete Allegorie des Lesens. Er ist das Gesetz und der Prozeß, unter dem Melville schreibt, erbleicht und auf einen Vers übergeht. Man ist tatsächlich beim Gedankenstrich, bei der Geschichte vom Signifikanten angelangt. „Scribe" heißt der Schreiber in *I and my chimney* (in der deutschen Übersetzung heißt es *Ich und mein Kamin*, besser wäre *Ich und mein Schornstein*, mein piston, meine Orgelpfeife) - der Harke, dem „Hark" des *cocks in sich selbst zu entgehen.* Ein Schlot nach innen und außen zugleich, sitzt Bartleby am dritten Fenster, der *square cistern*, und kopiert, d.h. er schreibt *Gesetzes-Handschriften* ab, *die er nie wieder liest.* Auf der Innenseite des Außenschachtes des Bürohochhauses ist er vom Anwalt durch einen Schirm, „green screen" (...paravant), abgetrennt und vernimmt nur dessen *rufende Stimme*, auf die er eines Tages mit der Antwort „I prefer not to" die Arbeit verweigert. **D.h., er arbeitet, er ist der einzige, der absolut arbeitet.**— Will man überhaupt etwas von dem andeuten, was in dieser Geschichte („history" im Text) geschieht, muß man zurück zum *Ursprung des Trauerspiels* und dem Begriff der *Allegorie*, der ursprünglich Fragment, Bruchstück, Torso bedeutet. (Im Steinbruch traf Pierre auf den abgeschlagenen Kopf der Säule.) Nach Benjamin im „Wesen der Schrift selber" wirkend, ersetzt sie durch einen Stellvertreter, das Bild, den Buchstaben und wandelt die Schrift zum *Schauplatz*. „THE STAGE WAS BELATED", so steht es in *Pierre*. Urgeschichte ist als Verfallsprozeß sichtbar, die -



* René Descartes: *Principes de la philosophie;* das Universum nach der Vortex-Theorie

eine Seite der Versteinerung - nur noch das Emblem des Totenkopfes verwahrt, wenn der Text, wie im Barock, durch Bildüberwucherung erstarrt. Verfehlt dann die Aufgabe, „den derart ins bedeutende Schriftbild gebannten Tiefsinn im beseelten Laut zu entbinden." (Benjamin 1980 I,1, 351 u. 362) Das moderne Verfahren, der Würfelwurf (*coup des dés)*, der Erstarrung durch die in jedem Wort versprochene Ganzheit des Fragments zu entgehen, ist das Versprechen, der Fehler, Druckfehler, die unleserliche Schrift. *Sparrow* oder *sperm*, auch die Frauenfamilie in Arrowhead, die Melvilles *Manuskripte abschrieb*, konnte sie kaum lesen, ebensowenig seine eyes, e's und i's. Ständig hatte er Schrift-Probleme mit den Verlegern, Leyda spricht in bezug auf die *stories* davon, daß es eigentlich überhaupt keine autorisierte Ausgabe gebe! Hätten sie, alle, lesen können, wären Melvilles Schriften nicht erschienen, schon gar nicht bei *Putnams* oder *Harpers*. Oder - seine Schriften sind Totenbriefe an ihn selbst und seine Familie.[13] Melville schrieb die absoluten Wechsel (bells) auf die Wechsel (bills), von denen, ihm abverlangt, er nicht leben konnte. Auch ich (I) kann nicht lesen, ich sehe überall nur eyes (i). Ich kann daher nur wiederholen, was M. sagt:

> I believe, that no materials exist, for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature. (b 3)

Die Biographie: Auf seiten der im Tod, in *meanness* gewonnenen Existenz ist *sie Es* (das Freudsche). Die gesamte Literaturkritik fällt, soweit sie Melville, Motive, Quellen etc., erkennen und sich bestätigen will, in dieses Loch, das Dan MacCall das Schweigen Bartlebys genannt hat, und in das er selbst noch hineinfällt. Da B. das Zeichengrab ist, das mit dem Geldtausch gegen ihn arbeitet, muß man daneben lesen, denn M. zeigt und versteckt das Gesetz. Es gibt zwei Zeichen, die das verbergen, man mag es glauben oder nicht: b(i) or not b(e), und sie heißen Zeit: b/E-I/ll. Man kann nur die Lautverschiebungen lesen. MacCall, der erkennt, daß von den übrigen Angestellten nur der Junge, *Ginger-Nuts*, hinter B's Schirm darf und den einzigen Satz (neben dem *prefer*) spricht, der sagen darf, was B ist: „He's a little *luny*.", was er mit „deranged" übersetzt: mad... Es, er verkennt (oder verbirgt) die Lautverschiebung zum melancholischen Gesetz des Aristophanes im *Symposion*: das dritte Geschlecht kommt vom Mond—*moony* (und *lunatic*). Wie der ver-r-äterische Shanghai-Hahn kräht: „the tone behind the screen" (co 142)... „some cord being snapped". Melville, der im *Times Magazine* auch jene der damals so beliebten Anwaltsgeschichten gelesen haben mag, in denen ein Kopist die Wendung „I prefer to" gebraucht (Bergmann 1975[14]) - was heißt das schon, wenn da Sätze stehen, die eigentlich außer *keinem* Kommentar einen *endlosen* fordern, hinter dem *Imprimis: I am a man who*... des Anwalts (b 4) die Rückwände des Hauses, Bartlebys „bricks, but which, owing to subsequent erections, commanded (!) at present no view at all" (13). *Pins* oder banisters ohne Kommando, nimmt B. alle auf, man kann ihn nur lesen unter dem Gesetz des Schreibens. Nur wenn man die *Figuration* liest und nicht die Figuren, erkennt man, daß er, von Anbeginn an „bewegungslos" und immer da, den Wirbel (vertice, vertebra, Vers) erzeugt, in dem er alle Figuren aus dem Haus treibt. Er ist das *primo mobile*, indem er alle Namen *ist*, er *ißt* sie buchstäblich: Turkey[15] und Nippers; Ginger-Nut am deutlichsten, weil der ihm diese einzige Nahrung (*luny* Pfeffernüsse) hinter den Schirm bringt, den Magen hinter, auf der Haut. Als er ein letztes Essen, angekommen in den „tombs" (1. Gefängnis, 2. Grab, 3. ..) seines notwendigen Todes, verweigert, hört man im *turnkey* des Schließers den *turkey,* den er ißt. „Heilige essen—nicht." Zuletzt ißt er den Anwalt, der am Ende weiß, was man nicht darf: „calling him hard names" (32), b, gagelle. Der Anwalt ist eigentlich ein „title-hunter" (11) in der Bond oder Fleet-Street, aber dann steht da noch, ganz vorn, „title-deed", was neben Dokument, Urkunde und Tat auch *Pünktchen* heißt: „to a title"- bis aufs i-Tüpfelchen—man sollte aufhören. Daß an der Stelle auch von einem „premature act" die Rede ist, an der/dessen Stelle sich Turkey zum „Columns-Head" aufschwingt (der Anwalt *ist* der „Kolumnentitel", *barrister*, der Angestellten, 14) - während er des Nachmittags „blots"—Kleckse, also „titles", tears, eyes und i's aufs Papier macht... (7) Während Nippers über Löschpapier: „final pieces of blotting-paper" verfügt... Der Anwalt ist aus dem Tempel in die Erzählung abberufen, Bartleby aus dem Dead-letter-office, einer Einrichtung zum Öffnen nicht angekommener Briefe.[16] *Green screen of folded/unfolded paper* will die Erzählung sein durch einen Text, der im Schriftuniversum schwimmt. Der Kopist am „paperfall" des *Tartarus* wird einmal Sämann genannt, er hat eine Harke, die, anderswo denn im *shanty* gelesen, Messer ist. Am Ende, schon am Anfang ist in B „das Herz der Pyramide gesprengt" (45) in der bewegungslosen Bewegung, die das Steinrohr (chimney) mit Grün unten und Blau oben nach innen und außen durchfährt als Formel der Figuration. Alles soll man wörtlich lesen als Metapher, z.B. wenn der Anwalt sagt, von B.: „Er bedeutet nichts." („he don't mean anything", 35) -"he fully comprehended the meaning" kann heißen: er schloß sie völlig ein, oder er begriff sie völlig. (15) - Oder statt „bribes he leaves under your paper-weight" (37) *tribes,* Triebe, Stämme, und Blätter (leaves): gleichzeitig, und in *trib(e)ulation?* Wenn der Junge, Ginger Nuts, ein „errand-boy" (Laufbursche für die anderen) ist, wo er gleichzeitig Druckfehler, errata, produziert. Der Screen ein „large folio". (38) B., „intolerable incubus" des Gesetzes. (37) Man kann nur einen Schluß ziehen: Alle sind Gefangene B' s, auch ich, weil er nicht Bartleby heißt. Daher sind sie frei, die Pyramide zerspringt, sie zerschellt im Ruf. Column heißt noch etwas anderes als Kolumne, es steht auch im Text: „like the last column of an old temple." (30) Die singende *Säule,* in Memnons Legende ein Ton wie ein Riß im Morgenrot, führt hinter, in die Geschichte des Steins zurück. (Die ebenfalls bei *Bartleby* nochmals erzählt wird - als die von **A**dams und **C**olt). Das Büro ist in der Stadt, am Geld-

Broadway der Zeitung, und trotzdem hat der Name dessen, bei dem der Anwalt arbeitete, *John Jacob Astor,* noch einen „orbicular sound", auf diesem „bond (!) of common humanity". (23) Weiter: Einer der letzten Jobs, die der Anwalt ihm bietet, um ihn aus dem Haus der Zeit zu locken, war ja „collecting bills for the merchants." Alles läuft auf die Bewegungsform des bewegungslosen Verbs, das Sein (be *doing*), wenn er ihm *nun bejahend* antwortet: „No, I would prefer to be doing something else." Auf-hören. Zum B kommen. Bartleby ist der einzige, der *premature* kopiert im Büro. Vor dem des Geldeintreibers bietet man ihm einen anderen Job:

> „How would a bar-tender suit you? There is no trying of the eye-sight in that." (b 41)

Man bräuchte für das Folgende Melville Websters Lexikon:- zunächst nochmals die Erinnerung, daß Bartleby am Ende, vor den „Tombs", auf der unteren Treppenstufe sitzend am Geländer (banister) gesehen wird. Ein *Bar*-tender.[17]

Zweimal im Text, einmal zu Beginn und einmal gegen Ende, fällt das Wort *avocation,* a vocation. Eine Äußerung, ein Sprechakt, eine A-Vokation. Sie verdoppelt den Laut mit und gegen ihn, zu a-a-b oder Ah. Bartleby wohnt also tatsächlich in jenem von Pierre erträumten „Club der Apostel", seiner invocation, die entweder Messer oder Tropfen ist, oder beides. Im *cock* steht das folgende Fragment: „teams were a-field." (co 127) Bartleby ist, so die Quellen, einer der unscheinbarsten Apostel, *in der Bibel findet er als Bartholomäus nur Erwähnung in den Zwölferlisten,* wobei dort einmal auf seinen Namen aramäischer Herkunft verwiesen wird, „tribulation" und „tribe" unter „bribe": Sohn des „Tolmaj", oder Talmaj. Der eigentliche Name Bartholomäus' ist demnach bar talmaj, was laut Lexikon Sohn des „Talmaj", des aramäischen Königs, bedeutet. „talmaj" heißt „der Furchenzieher" und „Sohn ein und derselben Mutter" (Religion in Geschichte u. Gegenwart, Art.: Bartholomäus) - Hahn (Hark!), Huhn und Egg(e) also. If, wenn..., nur um zum Ende zu kommen. Der *Oxford English Dict.* sagt, es gäbe im Englischen folgende Verschreibungen, dann Kurzformen von *Bartholomew:* Bartelmewe, -tylmew, -tilmew, -tholmew, -thlomew; Bartel(e)my, oder Bartelmy, Bart und Bartlemy: „names given to boys", ein alter Name für einen Jungen, der so immer wieder verdoppelt wird. *Barter* ist im Englischen, sogar im Religionshandbuch erwähnt, der Tausch vor der Einführung des Äquivalents, des Geldes: „that form of exchange in which money is not emploiyed as the intermediary of trading." Der Tausch, verstanden als Gabe (n. Marcel Mauss): Der barter tauscht mir Bartel*my* gegen Bart*leby*, e^{my} gegen e^{by}, da kann er nichts machen. *Bartle* ist, ich phantasiere nicht, „the large pin in the game of nine pins" (Oxford Dict.), der Große von Neunen also. Nochmal: Bartlemy sitzt auf der untersten Stufe an den banisters, als ihm der Job des bar-tenders geboten wird. *Bar ist der Gedankenstrich zum Tender (Schornstein-Füller, Kohlenwagen auf Gleisen) der Lok.* Streiche ich ihn, behalte ich gegen das *ar* von bar und Hark, wenn ich das r und den Reißlaut hk (im poem *Man-of-War Hawk,* und in weiteren als Hark wiederkehrend) umrunde, nur das b gegen das *Messer,* das das *Wahrzeichen des Heiligen Bartholomäus,* Schutzgeist der Fleischer und Fischer, ist. Soft names, Söhne (bar), hab' ich unendlich ein verdoppeltes benotbe, a—Ah..., a-be, abe, Abe(l). **Bartleby ist das vierte B, das die Trinität kreuzt.** Stell' ich das h vor das Ah, muß ich lachen... Der *tender* ist, laut Lexikon, auch als Substantiv ein „Aufseher an der Maschine", als Verb (legal tender) auf die Summe bezogen, die vor dem Gesetz als Tausch akzeptiert werden muß. tender als Adverb „zärtlich", Adjektiv: „quickly feeling pain". Ein zärtlicher Schornstein, Maschinenmann, Gesetzesmann also?—Ich erinnere mich an den Hamlet-Brief, die verlesene Notiz: *tender young sperms, sparrows.*- Das „I", das erzählt und zu cupid geht, im *tartarus,* ist das g gegen G- und W-men; beide nimmt Bartleby auf, er ist am (verschobenen) Ort des Gesetzes, der Strafkolonie- oder Junggesellenmaschine, der Egge. I-ich könnte eine Liste von dem s-word *bar* vor/mit dem Gedankenstrich zum tender geben, aber ich will noch nicht. Erst sehe ich noch Bartleby an den banisters, wie ein Holzpin herausbricht und sich verdreifacht, wieder im *paradise of bachelors.* Dort sehe ich, „no trying of the eye-sight in that",

> Such then, at large, is the paradise of bachelors. And such I found it one pleasant afternoon in the smiling month of May, when, sallying from my hotel in Trafalgar square, I went to keep my dinner-appointment with that fine Barrister, Bachelor, and Bencher, R. F. C. (he *is* the first and second, and *should* be the third; I hereby nominate him) whose card I kept fast pinched between my gloved forefinger and thumb, and every now and then snatched still another look at the pleasant address inscribed beneath the name, „No —, Elm Court, Temple." (par 189)

Ich breche ab. Ich muß. Ich über-setze nicht mehr. Man kann diesen Text nicht übersetzen, es würde nicht enden.- Als Bartleby auf den zwei Steinen der Stufe sitzt, wird er also zum *bencher,* dem „senior member of one of the Inns at Court." Plötzlich erhält der *nicht genannte Anwalt,* unter dem Geschrei der Menge, die Bartleby mit ihm aus dem Haus haben will, einen Namen, einen vielfachen:

> „...whom I knew to be the landlord of No. — Wall Street." „These gentleman, my tenants, cannot stand it any longer; Mr B—,"pointing to the lawyer, „has turned him out of his room, and he now persists in haunting the building generally, sitting upon the banisters of the stairs by day, and sleeping in the entry by night. Everybody is concerned; (b 39f).—

Es ist zu spät, vielleicht ging *i*ch zu weit.[18] Der Ruf (a-, in vocation) der Memnon am Morgen sagt mir, daß der Text vollständig Fragment ist. Melville ist tot, doch wenn (if) ich sein B habe, bin ich Ihm voraus, am Ende. Sein eigener Nachruf steht schon überall. Melville ist der Teufel in einem Irrenhaus, das über freien (Klang-)Fall (cord) oder Strick (cord) entscheidet. Das Messer sticht in den Kopf zurück. Der Un-

terschied ist der Punkt zwischen den (dem) Kreuzen (squaring) eines Punktes, ein Strich. Der Unterschied ist, daß B, der pin, ihn anhält. Entweder im freien Fall oder am Strick. Am Bindestrich zwischen einem Punkt hängen Leben und Tod. Wenn der stumme Auslaut des A, sein Atem fehlt, ist es eine Frage, ob das h Anzeichen für etwas oder Ausdruck von etwas ist. In jedem Fall c-u-o-piert es das A zum B hin. Das *gerufene A*, aH, ist die Kopie der Erstheit, sie verweigert das B und stößt es sich selbst ins Herz, weil sie Be, Bi oder B.C. sagen muß. Der frühchristliche, „ketzerische" Gnostiker Markos, der seine offenbarte Lehre den Jungfrauen wie Samen in den Körper pflanzte, predigte die Wiederherstellung des Alls, wenn es „auf den einen Buchstaben gekommen ist und dieselbe Aussprache ertönen läßt." (Leisegang 1985, 327) Ah=Be. Alle Buchstaben tönen dasselbe im Schritt von A nach B..., der wieder bei A ankommt. Der Unterschied ist, ob i oder I den Punkt setzen.—— (Als Melville Hawthorne eine Anwaltsgeschichte zur Erzählung schickte, forderte er sie zurück in dem Moment, in dem er - zu spät erst, stage to late - merkte, daß der dortige Robertson eigentlich Robinson hieß und der Postkasten - „und hier das Entscheidende" - zwischen Leuchtturm und Dorf an einer Kreuzung stand („but here is the *thing*"; Postritt...crossing of „lighthouseroad" and „post rode": Was ist das, wenn nicht die Beugung des Lexikons in die Erzählung? Also *The Lightning-Rod Man* und Die Maschine des Tartarus im Ritt, Piston, der Kolben, mit der Piston-Rod, der Kolbenstange, eingelassen in die Bewegung der Homophonie - road/rode -, wo der Postkasten an Schärfe verliert.)... an der die Witwe vergeblich auf die Rückkehr ihres vermeintlich verstorbenen Seefahres wartete. Derweil läuft das gestrandete Wrack voll Sand. Der Totenbrief-Postkasten - mit einem Lid und einer Lederschlaufe - hat, obwohl das Dorf noch steht und die Bewohner leben, plötzlich in M.'s Brief keine Post mehr, die Holzsäulen faulen in den Boden. Im nächsten fordert er mit den banisters das Dossier des Falles zurück.[19]) Der Anwalt, Bartlemy „among my corps of copyists" (was er vorher nie sagte), zieht aus, weil er - er sagt selber zu dieser Ausflucht, daß sie vorgeschoben sei und lacht stumm - so weit von der *City Hall* weg sei, vom Rathaus, wo die Rechtsgeschäfte stattfinden und der Bürgermeister, der mayor, wohnt. *Er sagt „mayoralty", worin ich, tausche ich das y im obersten vertex gegen das potenzierte e, i-dots zu EI, moralty wird und durch Invertierung ma royalty.* - „Ist ein Begriff vom Fürsten etwa ein Rahmen um ein Bild der ägyptischen Finsternis?" „Oft ist der Titel selbst physiognomisch lesbar genug." (Novalis, *Dialoge* 5 u.1) Mehr ist nicht zu sagen.

Ah, Bartleby. Ah, Humanity. Ah, Ahab.
COCK-A-DOODLE-DOO!-OO!-OO!-OO!-OO!,
sang der Hahn
B.—



Antiquités Egyptiennes (illusionistische Ansicht), aus der Encyclopédie ou Dictionnaire resonné des sciences des arts et matières, Paris 1751-80

Ps. grave. Dieser Brief wurde vom Computer verworfen. Der Bildschirm warf plötzlich mit Steinbrocken. Trotzdem fand er kein Ende und sagte, er habe eine Flaschenpost (babb.) unter 0201-1020 für HALs Glasauge und den schwarzen Quader. Dann fiel er auseinander und der Hahn krähte (crowed) fort (fourth).

für E.T.

19.5.1781: Nachschrift, verfaßt von *Babbalanja* (dem Philosophen in Melvilles *Mardi)* vom Dienstag (mardi), als er unterwegs auf der *Redburn* eine Nachricht aus dem Meer gefischt hatte, die von *Blunt* für gefälscht erklärt und daher nach dem Lesen sofort wieder aus dem Bullauge seiner Kabine geworfen worden war: *Blunt* hatte vermutet, daß sie wie *Pierre* vom Stein handelte, doch ein Fußnotenkommentar hatte ihn darauf hingewiesen, daß die Ableitungen alle falsch waren und dabei wohl übersehen, daß der Autor auch dieses Zettels vom Vergessen gesprochen hatte - also vom recrossing the ocean, das immer neu ansetzen müsse - man gewinne so Neuland. Der Verfasser sollte *Gotthold Ephraim Lessing* gewesen sein, ein bekannter Pamphletist und Aufklärer um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Der zweite Teil des Gesprächs, das ich hier jetzt wiedergebe, ist pseudonym erschienen (ebenso wie der erste) und nach *Lessings Tod* als Abdruck einer Abschrift von *Johann Georg Hamanns Hand* im Mai in der „Königsberger Zeitung" unter seinem Namen *Lessing* zu finden. (Schon zu Lebzeiten wurde jedoch auch vom ersten Teil bekannt, daß *Lessing* der Verfasser war.) Ein anderer Zettel in derselben Flasche hatte mich auf einen Zusammenhang zu *Kierkegaards* Pseudonymen hingewiesen (*Johannes Climacus* u.a.) und auf die Zersplitterung seines *Buch über Adler,* aus dem er u.a. die Abhandlungen „Hat der Mensch ein Recht, sich für die Wahrheit totschlagen zu lassen?" und „Über den Unterschied zwischen einem Apostel und einem Genie" gemeinsam aus-

gliederte und 1849, also zu der Zeit, als Melville an *Moby Dick* arbeitete, in Kopenhagen veröffentlichte. Das Pseudonym dort sei gewesen

H.H.

und habe gehandelt von dem Verlust und der Wiedergewinnung der Vollmacht und ein Verhältnis aufgestellt zwischen dem Verlust des Namens durch die Autorisierung Der Schrift und derjenigen in der Schrift, also den Buchstaben. Wie *Lessing* sprach er von den Gefahren der Aufklärung beim Verlust der Religion, der Geschichte und des Namens in jenes Vergessen, das sich zwischen den Zeiten aufhält und also zwischen Name, Buchstabe und Meer. Sein Ziel war dasjenige *Melvilles und Lessings*, die Einfalt, gewesen zu einem Zeitpunkt des Auseinanderfallens von imaginärer und Realzeit, und er hatte dafür diese Abhandlungen gebraucht und die Metapher von der Boje im Meer, der man sich zwar nähern, aber von der man sich auch entfernt halten solle. So sei er im Entweder-Oder nicht untergegangen. *Lessing* dagegen hatte die Möglichkeit des (platonischen) Dialogs gebraucht als sozusagen die Maske, hinter der er sein Gesicht und den Zweifel verbarg. Der Dialog hieß *Ernst und Falk*, das Wesentliche davon gebe ich jetzt hier noch wieder - wobei ich nicht weiß, ob ich mit dem Verputzbrett in der Hand oder dem B(a)rett (vor) auf dem Kopf reden soll (engl.: mortarboard):

> ERNST: Nun denn! - Ich bin in der äußersten Erwartung. FALK: Jene ***-Masonei also, die noch zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts bestand, aber in aller Stille bestand, hatte ihr Versammlungshaus ohnfern der Sankt-Pauls-Kirche, die damals neu erbauet ward. Der Baumeister dieser zweiten Kirche der ganzen Welt war - ERNST: Christoph Wren - FALK: Und du hast den Schöpfer der ganzen heutigen Freimäurerei genannt - ERNST: Ihn? FALK: Kurz, Wren, der Baumeister der St.-Pauls-Kirche, in deren Nähe sich eine uralte Masonei von undenklichen Jahren her versammlete, war ein Mitglied dieser Masonei, welche er die dreißig Jahre über, die der Bau dauerte, um so öfterer besuchte. ERNST: Ich fange an, ein Mißverständnis zu wittern. FALK: Nichts anders! Die wahre Bedeutung des Worts Masonei war bei dem englichschen Volke vergessen, verloren - Eine Masony, die in der Nähe eines so wichtigen Baues lag, in der sich der Meister dieses Baues so fleißig finden ließ, was kann die anders sein, als eine Masonry, als eine Gesellschaft von Bauverständigen, mit welchen Wren die vorfallenden Schwierigkeiten überlegt? - ERNST: Natürlich genug! FALK: Die Fortsetzung eines solchen Baues einer solchen Kirche interessierte ganz London. Um Nachrichten davon aus der ersten Hand zu haben, bewarb sich jeder, der einige Kenntnisse von Baukunst zu haben vermeinte, um Zutritt zu der vermeinten Masonry - und bewarb sich vergebens. Endlich - du kennst Christoph Wren nicht bloß dem Namen nach, du weißt, welch ein erfindsamer, tätiger Kopf er war. Er hatte ehedem den Plan zu einer Sozietät der Wissenschaften entwerfen helfen, *welche spekulativische Wahrheiten gemeinnütziger und dem bürgerlichen Leben ersprießlicher machen sollte*. Auf einmal fiel ihm das Gegenbild einer Gesellschaft bei, *welche sich von der Praxis des bürgerlichen Lebens zur Spekulation erhöbe*. „Dort" dachte er, „würde untersucht, was unter dem Wahren brauchbar, und hier, was unter dem Brauchbaren wahr wäre. Wie, wenn ich einige Grundsätze der Masonei exoterisch machte? Wie, wenn ich das, was sich nicht exoterisch machen läßt, unter die Hieroglyphen und Symbole desselben Handwerks versteckte und was man jetzt unter dem Wort Masony so hartnäckig zu finden glaubt? Wie, wenn ich die Masony zu einer Free-Masonry erweiterte, an welcher mehrere teilnehmen könnten?" - So dachte Wren, und die Freimäurerei ward - Ernst! Wie ist dir? ERNST: Wie einem Geblendeten. FALK: Geht dir nun einiges Licht auf? ERNST: Einiges? Zuviel auf einmal. FALK: Begreifst du nun - ERNST: Ich bitte dich Freund, nichts mehr! - aber hast du nicht bald Verrichtungen in der Stadt? FALK: Wünschest du mich da? ERNST: Wünsche? - nachdem du mir versprochen -

Da bin ich wieder, dachte Babbalanja, beim Gedankenstrich: Es wird wieder ernst... „nun - ERNST: Wie ist dir - Falk? FALK: Wie einem Versprecher, der ein Versprechen geben soll. ERNST: Falk, du Schalk!" Er bemerkte eben noch, daß Lessing in den *Dialog* an der Stelle, an der Christoph Wren *denkt*, Anführungszeichen setzt, um die äußere Form nach innen zu verdoppeln und gleichzeitig Wrens Stimme erscheinen zu lassen, und er erinnerte sich an den philologischen Kommentar, der einige Seiten zuvor angemerkt hatte, Lessing irre sich, wenn er *masony* von *mase*= lat. *mensa*= *Tisch* herleite, es komme von altfranzösisch *masnie*= Gesamtheit von Gesinde und Gefolge am Hof eines Fürsten, später auf die Artus-Tafelrunde übertragen. Angelsächsisch heiße der Tisch *mese* oder *myse*. Lessing selbst bringt die Mas-Wörter *Masgenosse, Masleidig und Maskopie* = Tischgenosse, eine Speise leid sein, und Handelsgenossenschaft. *Mas* vom Altgotischen *mati*, *mats*: Speise, Messer, (Schiffs- usw.) Messe. Ich glaube, ich bin es jetzt leid, an diesem Gastmahl der Steine mit Truthahnmessern oder Schwertern um luny Pfeffernüsse teilzunehmen, bloß weil *H.M.* im *paradise of bachelors* diese Maschine neben dem Tisch des *Symposiums* im *Tartarus* aufbaute und mich einlud, im Tempel (altgotisch, londonenglisch *The Temple*, die Halle der Juristenverbände) zu verweilen. Oder weil mir mit *Lessing* ein fehlendes oder vorhandenes „r" noch im nachhinein zum Problem wird, weil ich immer wiederholt habe *it lies not far away from temple bar*. Also, ich gehe, nochmals, hinaus wie der Hahn aus dem shanty! Schließlich lebe ich im zwanzigsten Jahrhundert und ein Bandmaß ist keine (Schiffs-) Messe!

Imprimis-first-Second-19.- 23.3.1991

Anmerkungen

1 1.: Melville, *The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids*, 2.: Melville, *Bartleby*, 3.: Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*

2 Todorov 1972, S. 239; die Übersetzung auf ein außertextliches Äquivalent gerichtet, die Lektüre auf ein inneres, wie er sagt. Die Schwierigkeit, Texte (Melvilles wie auch, vielleicht, diesen vorliegenden) zu lesen, liegt in den Verfahren, eine Frage zu stellen, weiterzufragen und zu versuchen, zu antworten. Tzvetan Todorov suchte 1969 die Frage „Wie soll man lesen?" in einem Aufsatz zu beantworten. Im Anschluß an die strukturalistische Schule (Jacobson, Tynjanow, Bachtin) schlug er vor, das *Verfahren der Lektüre* aus der Poetik abzuleiten (abgegrenzt und überkreuzt von den Methodiken der Beschreibung, des Kommentars, der Interpretation). In diesem gibt es unendliche Lektüren eines Textes je nach der präferierten „Knotenbildung", in der ein poetischer Text gelesen wird, zu entdecken. Dabei geht es nicht um „richtig oder falsch", denn „richtig" würde den Text erschöpfen und stillstellen. (237) Eher geht es darum, etwas sichtbar zu machen durch *projektive* Verfahrensanwendung. In einem strikten und fokalen Sinn basiert mein Text zum einen Teil auf „der Beschreibung", die uns gelehrt hat, „auf die lautlichen und grammatischen Aspekte des Textes aufmerksam zu werden." (239) Zum anderen auf der Unmöglichkeit, die Übersetzung außertextlich zu halten, da man selbst in der Lektüre immer wieder übersetzen muß, zum Teil die Druckfehler...

3 Das einzige Buch zu Melville, das dezidiert in etwa den Weg beschreitet, der hier eine Rolle spielt, Sharon Camerons *The corporeal self* (über *Moby Dick* und Hawthornes Erzählungen), zieht m. E. zum Teil falsche Schlüsse aus dem Versuch, das Verhältnis von Allegorie, „incorporated spirit" und Literalisierung („displaces ideas from an explanatory status and confers on them the status of immediacy and palpability", 19) zu fassen: so eliminiert das Verhältnis von Text und Körper bei Melville gerade nicht die Aufmerksamkeit für diese Gewalt. („deflecting attention away from the violence of what they do." 11) *Es liegt darin das Problem, einen Schluß ziehen zu müssen.* Gleichwohl ahnt und schreibt sie von Zusammenhängen, die sich in der Frage einstellen - ohne auf sie weiter einzugehen: „Can they be taken bodily?...Differently put, then, the novel's tension is between the spirit and the letter, one exegetical in its focus, the other affixed to the bodily thing itself."

4 Es gibt zahlreiche Verbindungen zur Biografie Melvilles, seiner Familie, seinen Orten (z. B. ist der Terror Stone eine bekannte Kuriosität in seinem County, der Berg ist Saddle Mountain), die eine Rolle im Hintergrund und in der Text-Allegorisierung spielen. Auf die meisten kann hier nicht eingegangen werden, sie sind nachzulesen in den Biografien und, zu *Pierre*, in der *Historical Note* (Leon Howard, Hershell Parker) der *Newberry Edition*. Zur „subversiven Genealogie" von M.'s Familie, Politik und Staat im 19. Jahrhundert vgl. Michael Paul Rogins *Subversive Genealogy*.

5 Getauft im Namen... Die Namen der Könige, versammelt: Der biblische König **Ahab** tötet Naboth, der ihm seinen Weingarten nicht verkaufen will. Ahab bekennt sich zum Gott Baal, er macht ein Gesetz, daß alle Juden Baal folgen sollen. Sein melvillesches Schiff heißt, nach einem blutrünstigen Indianerstamm, *Pequod*. Die Indianer sind in amerikanischen Augen „since Puritan times" „idol and Baal-worshippers", orgiastisch und weltzugewandt. (Rogin 1985, 124) 1848 las und schrieb ein bekannter amerikanischer Prediger, Theodore Parker, zu den modernen Parallelen der Bibel - u. a. *The Taking of Naboths Vineyard*: auf die Annexion von Indianerland, von Texas und Kalifornien... (123) Gott und Baal gleichzeitig folgen, war die „salomonische" Botschaft der Befriedung; Parkers moderner Prophet war *der Richter* **Peleg** Sprague, der für ein Nebeneinander der vorgeblich inkompatiblen Menschen- und Göttergesetze eintrat. **Bilbad** hat seinen Namen von einem von Hiobs Gefolgsleuten. (123f.)

6 Henry A. Murray bildete für *Pierre* die exorbitante Reihe „Oedipus-Romeo-Hamlet-Memnon-Christ-Ishmael-Orestes-Timon-Satan -Cain-Manfred, or, more shortly, an American Fallen and Crucified Hero." (zit. n. Gerard M. Sweeny, *Melville's Use of Classical Mythology*, Amsterdam 1975, S. 99)

7 Memnon ist ursprünglich *König* von Äthiopien, Sohn der Eos, zur Zeit Trojas, wo er gefallen sein soll. In Theben standen die berühmten *Sitzkolosse* (vgl. die Sesselporträts in *Pierre)*, es soll eine ganze Totenstadt (Memnonaia) gegeben haben. Eine Sitzfigur, die (vielleicht durch ein Erdbeben 27 v. Chr.?) vom Sitz aufwärts zerstört wurde, stieß die Klagelaute der Eos (Morgenröte) aus. In römischer Zeit gehörte das Grab zu den meistbesuchten Wundern, noch die Christen nutzten es: die Statue soll beim Tod Christi verstummt sein. Die Sagenbildung führt zur Überkreuzung der Mythen: Um ihn mit dem nachchristlichen *Sitz*-Kolossen am Grabeingang des *Amenophis* III. in Verbindung zu bringen, muß er im ägyptische Äthiopien gestorben sein. Anknüpfungspunkt bildet der ägyptische Osiris-Totenkult. Der Tau auf dem Koloß wurde als Tränen der Eos gedeutet. (vgl. Pauly, Art.: Memnon)

8 Wiederholt in dem Poem *After the pleasure party*, nach dem Manuskript: „Could I remake me! could I be/pure sexless intellect, and plunge/Alone into Pan's wide mystery...". Bei Platon wird von Aristophanes ein drittes Geschlecht mit Doppelgenital, dem Mond entsprungen, eingeführt, das sich über die Götter stellte. Zur Strafe teilte es Zeus in Hälften, wo/men.

9 Melville verweigerte der Zeitung sein Daguerrotyp—Brief an Verleger Duyckink, Februar 1851: „... Ich kann es Ihnen nicht senden, weil ich keins habe, und hätte ich eins, so würde ich es Ihnen nicht für Ihren Zweck übersenden."

10 „Alles sei mit Tran gefüllt mit Ausnahme der Hosentaschen des Kapitäns, und die habe er sich reserviert, um zum selbstgefälligen Zeichen seiner Zufriedenheit seine Hände darin zu vergraben." (MD 115, 592) Die *Bachelor* ist, wie Ahabs Schiff, die *Ausweitung* seines Körpers, die unendliche des Junggesellen-Körpers. Die Taschen sind nicht „sperm-free...he satisfies himself", wie Rogin meint (202), sondern, gegen die Textaussage gelesen, voll. Ihnen fehlt - die Leichtigkeit des Fangs, das Fest und den Tanz, den Heimweg betont die Beschreibung - die *Arbeit des Kampfes und Tötens*, in der Ahab kreuzt. Keine Verluste, ist das Schiff vollgesogen, das Baal-Fest an Bord - der Kapitän ein Gegenbild zu Ahab. Daß man sich mit den Hosen in einem ersten Text befindet: „leaving the world utterly unprovided with the knowledge of what were the precise texture and hue of the first trowsers he wore." (p 255)

11 Jay Leyda ist Herausgeber der einzig lesbaren *Complete stories*, weil er die Zeitschriftendrucke mit der Buchausgabe der Teilsammlung *Piazza Tales* und erhaltenen Handschriften verglich, und dabei eine Kopie von Melvilles Lexikon, Webster's *American Dictionary of the English Language*, zur Hand hatte. Und er gab das *Melville log* heraus.

12 „Himmel! Einen Schmelztiegel brauche ich, um hineinzuspringen, um mich selbst zu einem einzigen kleinen Wirbelknochen zusammenzuschmelzen." (MD 108, 569) Das dritte Bein als Zentralallegorie analysiert: Sharon Cameron, *The corporeal self*, S. 58 ff.

13 Seine letzten Veröffentlichungen, *poems*, erschienen in einer Auflage von 25 Exemplaren.

14 Der Aufsatz erschien anonym, in Folgen, in der *New York Times* und der *New York Tribune*. Der volle Titel lautet: *The Lawyer's Story; Or, The Wrongs of the Orphans. By a member of the bar.* Er erschien nachträglich, ebenfalls anonym, in Buchform. Es ist kein Wunder, daß Bergmann mit der Aufdeckung des Pseudonyms (James A. Maitland) den Anwalt vergißt, doch er ahnt etwas: „the impression is ..." - „we never learn the name of either Maitland's lawyer or Melville's lawyer: the impression is, that we would recognize it were it given." (Bergmann 1975/76, S. 433)

15 Vgl. die *turkey-legs* im *cock*, S. 121!

16 Die es gab. H. Paker und J. Bergmann entdeckten gleichzeitig einen Artikel, der in der New York *Daily Times* am 24. September 1852 erschien, im Albany *Daily State Register* am 23. Melville mag beide gelesen haben. Anonym unter dem Titel *Dead letters - By a Resurrectionist. Written for the Albany Register* erschienen, abgedruckt mit Vorbemerkung bei Hershell Parker, *Dead letters and Melville's Bartleby*, in: Res. for Am. Lit. Study IV (1974), S. 90-99.

17 In der Übersetzung mit „Schenkkellner" wiedergegeben, billmerchant übrigens als „Kommis im Kurzwarengeschäft".??

18 Ich gebe noch den barrister: *Anwalt an höheren Gerichten*, und, bare-headed, die *Bar-list*, unvollständig: 1. Holz-, Metall- etc.-Span, 2. rod or rail, Holz-, Metallgitter vor Fenstern, Türen, etwa einer Zelle, 3. barrier, Schranke an Übergängen, 4. Sandbank, 5. Streifen am Himmel, 6. Streifen über der Kriegs-Medaille, meist mit dem Namen der Schlacht, 7. Holzbarriere vor Gericht, am Ort des Schwurs (erhöht) und zur Abteilung der Besucher 8. ...im Parlament zur Abteilung von Zuschauern, 9. Taktstrich zwischen Noten, 10. the bar of conscience, Grenze des Bewußtseins, Gewissen, 11. Beruf des Barrister, 12. Theke... das Verb: Fenster oder Türen mit Gittern verriegeln (nur mit turnkey zugänglich), einen Weg zerstören, verbieten; to *mark* (hark) with a stripe or stripes (a sky barred with clouds)... barred with a rainbow, purpled porphyr...- Söhne, bar talmaj—

19 Die beiden Briefe sind in dieser Nr. des Schreibheft abgedruckt.

Literatur

Melville, Herman: *The Complete stories.* Edited, with an introduction and notes, by Jay Leyda, New York 1949:

-, Bartleby (b)

-, Cock-A-Doodle-Doo (co)

-, The paradise of bachelors and The tartarus of maids (par)

-, The Bell-Tower

-; *Redburn (R), Israel Potter und sämtliche Erzählungen.* Übersetzt mit Nachwort und Erläuterungen v. Richard Mummendey, München 1967

-; *Pierre or The Ambiguities* (Newberry Edition), Evanston and Chicago 1972 (p) und: *Pierre oder im Kampf mit der Sphinx.* Übersetzt und mit Anm. von Walter Weber, Hamburg 1965. (P)

-; *Moby Dick, or, The whale*, Oxford 1947 und: *Moby Dick oder Der Wal*, übersetzt mit Nachwort u. Erläuterungen v. Richard Mummendey, München 1978

-; *Selected Poems.* A reader's edition. Edited with an Introduction by Robert Penn Warren, New York 1970

-; *Letters.* Edited by Merrell R. Davis and William H. Gilman, New Haven 1960

-; *Briefe.* Hrsg. von Merrell R. Davis und William H. Gilman, deutsch von Eugen Gürster, Hamburg 1960

Benjamin, Walter: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Gesammelte Schriften*, Hgg. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, Bd I.1, S. 203-409

Bercovitch, Sacvan: Melvilles *Pierre:* Eine Lektüre, in: *Romantik.* Literatur und Philosophie, Hg. Volker Bohn, Frankfurt/M 1987, S. 121-156

Bergmann, Johannes D.: „Bartleby" and The Lawyer's story, in: *American Literature* 47 (1975/76), S. 433-438

Die Bibel oder die ganze *Heilige Schrift* nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1971

Cameron, Sharon: *The corporeal Self.* Allegories of the body in Melville and Hawthorne, Baltimore und London 1981

Cook, Charles H. Jr.: Ahab's intolerable allegory (1955), in: *Herman Melville*, Hgg. P.G.Buchloh und H. Krüger, Darmstadt 1974

Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt/M. 1979

Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, lateinisch-deutsche Ausgabe, Hamburg 1959

Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Hgg. C. Galling u.a., Tübingen ^{3}1957, Art.: Bartholomäus

Encyclopedia of Religion and Ethics, ed. James Hastings, New York 1974, Art.: Barter

Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*, München 1974

Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: *Studienausgabe*, Bd. 1, Frankfurt/M 1989, S. 447-608

Kierkegaard, Sören: *Das Buch über Adler*, Hgg. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes, Gütersloh 1986

Lacan, Jacques: *Schriften*, Olten und Freiburg 1973ff.

Leisegang, Hans: *Die Gnosis*, Stuttgart ^{5}1985

Legendre, Pierre: „Die Juden interpretieren verrückt", in: *Psyche* 1/1989, S. 21-39

Lessing, Gotthold Ephraim: Ernst und Falk, Gespräche für Freimäurer, in: *Werke in fünf Bänden*, Bd.2, kommentiert von Karl Balser, Berlin und Weimar ^{7}1975, S.250-290

Levi-Strauss, Claude: Ein kleines mytho-poetisches Rätsel, in: *Der Blick in die Ferne*, München 1985

MacCall, Dan: *The silence of Bartleby*, Ithaca und London 1989

Marx, Leo: Melvilles Parable of the Walls (1953), in: *Herman Melville*, Hrsg. P.G.Buchloh und H. Krüger, Darmstadt 1974

Meschkowski, Herbert: *Problemgeschichte der Mathematik II*, Mannheim/Wien/Zürich 1981

Mijazaki, Koji: *Polyeder und Kosmos.* Spuren einer mehrdimensionalen Welt, Braunschweig 1987

Novalis: Dialoge, in: *Werke und Briefe*, München 1968, S.325-339

Olson, Charles: *Nennt mich Ismael.* Nachwort v. Klaus Reichert, München 1979

Oxford English Dictionary und *Oxford English Dialect Dictionary*

Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Art.: Memnon

Parker, Hershel: Dead letters and Melville's Bartleby, in: *Resources for American Literary Study* IV (Spring 1974), S. 90-99

Rogin, Michael Paul: *Subversive Genealogy.* The politics and art of Herman Melville, Berkely und London 1985 (1979)

Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift.* Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986

Tropfke, Johannes: *Geschichte der Elementarmathematik*, Berlin/New York ^{4}1980

Todorov, Tzvetan: „Wie soll man lesen?", in ders., *Poetik der Prosa*, Frankfurt/M. 1972, S. 233-244